

الدكتور عز الدين إسماعيل

قضايا الإنسان

في الأدب المسرحي المعاصر

١٩٨٠

مكتبة الطبع والنشر
دار الفكر العربي

أفتتاح

إن فهمنا لطبيعة الفن وحقيقته وغايته لا يتيسر إلا بعد اتخاذ موقف فلسفي جمالي واضح ومحدد من الحياة . وحاجة الأديب إلى هذا الموقف لا تنقل عن حاجة الناقد ، بل ربما كانت حاجة الناقد ألزم . فالعمل الأدبي وجهة نظر ، مباشرة في الحياة ، يتقدم بها إلينا إنسان صهرته التجربة وأنضجه التحصيل . إنه - كما قيل بحق ذات يوم - تفسير للحياة . وعند هذا التفسير يلتقي الأدب والفلسفة . ومن ثم كان اختياري موضوع هذا البحث محاولة لفهم طبيعة هذا الالتقاء في نوع بارز من الأنواع الأدبية هو الأدب المسرحي ، ولما نشأ بعض القضايا المتعلقة بأدبنا المسرحي بصفة عامة ، ونفهم أثر هذا النوع في حياتنا . إنها محاولة نقدية تهدف في أقصى غاياتها إلى تمثيل كل دلالة يدل عليها ظهور هذا النمط الأدبي في حياتنا الحديثة والارتباط بين تطورنا الفكري والحضاري في العصر الحاضر ، وتطور الفكرة في حياة هذا النمط الأدبي القصيرة نسبياً ، ثم تمثل هذه الفكرة في الإطار العالمي .

إن ما أتجه كتابنا من النمط الفلسفي من المسرحيات - تلك التي تعالج قضايا الإنسان - قليل ، لكنه رغم قلته يستحق منا عناية خاصة ، لأن هذه المسرحيات تعد مشاركة واضحة من جانبنا في الحياة الأدبية داخل الإطار العالمي ، ولأنها المحك الصادق لنضوج الكتاب المسرحي فكرياً وفنياً معاً . وبهذه القلة من المسرحيات استطاع كتابنا القلائل أن يعرضوا مظاهر حياتنا الفكرية المعاصرة ، وأن يشخصوا وضعنا ودورنا الحضاري بالنسبة للعالم في الوقت الحاضر . وبذلك استطاعوا من خلال الأطر الفكرية العالمية العامة أن يبرزوا شخصيتنا الفكرية الخاصة . ومن خلال القضايا الإنسانية العامة أبرزوا قضايانا المحلية الخاصة .

من أجل هذا كان منهجنا في هذا البحث نقدياً وليس تاريخياً . فنحن لم نهتم بأى نسق تاريخي في اختيار المسرحيات التي تعرضنا لها بالدرس إلا أن يأتي ذلك اتفاقاً ، وإنما كان اهتمامنا منصباً على تشكيل صورة كاملة لحياة الفكرة في هذه المسرحيات ، مرتبطة بحياتنا . والمسرحية بعد قد تسبق زمنها بسنين أو تتأخر عنه سنين . وكذلك قد يفصل بين كتابة المسرحية ونشرها فترة زمنية لها وزنها . وكل هذا يجعل الإصرار على تناول تلك المسرحيات بحسب تواريخ ظهورها لا مبرر له . وإنما ينبغي علينا أن ننظر إلى العصر كله من حيث هو وحدة أو بنية زمنية متماشكة متشابكة الأجزاء . وهذا يدعونا إلى النظر إلى تلك المسرحيات على أنها تمثل وحدة أو بنية فكرية موحدة . ومعنى هذا أن هذه المسرحيات قد يمكن فهم كل منها مستقلة ، غير أن فهمها ووزنها الصحيح ينبغي أن يكون عن طريق تمثلها مرتبطة بغيرها من المسرحيات .

وقد كان نتيجة ذلك أننا اكتفينا في بحثنا هذا بعدد محدود من المسرحيات التي تغني الفكرة فيها عن غيرها من جهة ، والتي تمثل في مجموعها كل أجزاء تلك البنية الفكرية المتكاملة من جهة أخرى .

والتاريخ الطويل للمسرح الأجنبي يبرز لنا في مجمله ألواناً مختلفة من ألوان الصراع التي قدر للإنسان أن يخوضها . فهو مرة في صراع مع الآلهة وأخرى مع الأرواح الشريرة أو القوى الطبيعية ، وثالثة مع نفسه ، ورابعة مع المجتمع من حوله . ورغم أن أدبنا المسرحي حديث العهد كما قلت ، فقد استطاع المؤلفون المسرحيون أن يتعرضوا لكل ألوان الصراع هذه ، وأن يواكبوا ما أنتجه الآخرون عبر العصور وفي العصر الحاضر . ومن ثم كان اختيارنا لتلك المسرحيات التي لها تراث من الأدب الغربي والتي تمثل كل ألوان الصراع التي قدر للإنسان أن يخوضها وقام

وقد يبدو غريباً أن يمثل الأدب المسرحى عندنا فى أقل من نصف قرن ماثله فى حياة الغرب خلال قرون وقرون. غير أن معدل التطور فى عشرات السنين القليلة الماضية من حياتنا ينفى هذه الغرابة ؛ فقد قدر لنا أن نمر خلال هذه الفترة الوجيزة بمحن وعقبات وظروف سياسية واجتماعية وأخلاقية بعامة، جعلتنا نستكشف شخصيتنا ونستبصر بوضعنا وإمكاناتنا ونستشرف مستقبلنا مجيداً فى حياتنا . وخلال هذه المحن والظروف كان لابد لنا أن نخوض المعركة مع الغيبيات ومع القوى الطبيعية ومع أنفسنا . وكابت آخر هذه المراحل هى المرحلة التى مازلنا نعيشها ، التى تتحه فيها سياستنا كما يتجه تفكيرنا إن خلق حياة من الوثام بين الفرد والمجتمع . إنها مرحلة التصالح بين المثالية والواقعية .

* * *

ولم أقصد بهذه الكلمة أن أقدم أى تخطيط للبحث ، وإنما هى إشارة إلى المنهج الذى التزمته فى هذا البحث . أما طريقي فى معالجة المسرحيات التى هى موضوع البحث فتقوم على أساسين : التحليل والمقارنة . أما التحليل فتقتضيه طبيعة الدراسة النقدية ، وأما المقارنة فتقتضى بها الرغبة فى تصور هذه المسرحيات فى الإطار الفكرى العالمى . ورغم أن هذا العمل فى مجمله نقدى صرف فقد تحاشيت إصدار الأحكام ما استطعت ، إيماناً منى بأن التحليل والمقارنة حين يوفيان بغرضهما يتضمنان حكماً على نحو من الأنحاء .

الباب الأول
المسرح والفكر

الفصل الأول

الحقيقة الأدبية

ليس غريباً أن نستهل هذا الفصل التمهيدى الأساسى بالوقوف عند قضية عامة يشغل بها دارس الأدب نفسه تماماً كما يشغل نفسه بها دارس الفلسفة ودارس التاريخ ودارس العلوم على السواء . وهى موقف الإنسان من الحقيقة وسعيه فى إقامة بناء من المعرفة . فالأدب والتاريخ والفلسفة والعلوم كلها ترتبط بالحقيقة على نحو ما ، وكلها تسعى — بشكل أو بآخر — لإنجاز ذلك البناء من المعرفة الذى لم يقدر له فى يوم من الأيام أن يستكمل أو يشرف على الاكتمال . ونحن على يقين من أن المشكلة ليست بالشئ الهين إذا نحن أخذنا الأمور فى مستواها ولم نترخص بتبسيطها ، وكذلك ليس تبسيطها بالشئ الهين .

ومن أجل ذلك يلزمنا منذ البداية أن نحدد مدلولات بعض الألفاظ التى سيكثر استخدامها فى هذا الفصل أو فى الفصول النقدية التالية . وأهم هذه الألفاظ هى ألفاظ « الحقيقة » و « الواقع » و « المعرفة » و « التجربة » ، وهى ألفاظ تستخدم كثيراً وفى ميادين مختلفة من ميادين البحث . ولعله من أجل ذلك أحاط بها بعض الغموض الناشئ عن اتساع نطاق انتشارها وكثرة استخدامها وتداولها . فنحن — على سبيل المثال — نستخدم كلمة الحقيقة مقابل كلمة truth الإنجليزية ، ومع ذلك فنحن نصف الشئ كذلك بأنه حقيقى فنستخدم كلمة حقيقى هنا مقابل كلمة real الإنجليزية . وهذا لا يمنعنا بطبيعة الحال من استخدام كلمة حقيقى true فى أحيان أخرى . ولعلنا تتأثر أحاديثنا وكتاباتنا بهذه الدلالات المختلفة؛ لأننا فى الغالب لاناخذ فى الاعتبار كثيراً — حين نتحدث أو نكتب — ما قد يكون

هناك من فرق بين ما هو حقيقى وما هو واقعى ، أو بين الحقيقة والواقع .
غير أننا - فى بحثنا هذا - لانستطيع أن نخطو خطوة واحدة
قبل أن نستقر على فهم ما لماهى الحقيقة وما هو الواقع ، وللعلاقة بينهما
وبين العمل الأدبى . فكثيراً ما نظر إلى الأدب على أنه مصدر للمتعة بمقدار
ما هو كشف للحقيقة . أما قضية المتعة فليس هنا مجال بحثها ، وإنما يعنيننا
الآن قضية الحقيقة التى يكشف عنها أو يمكن أن يكشف عنها
العمل الأدبى .

وتبدأ بأن نتساءل : أى حقيقة تلك التى يتضمنها الأدب ؟ أو هل
الأدب مصدر موثوق به للمعرفة ؟ وإذا كان كذلك فكيف ولماذا ؟
إننا نتحدث كثيراً عن المعرفة التى اكتسبناها من قراءة أدب شكسبير
وجوته وملتن وأبى العلاء المعرى والمتنى وتولستوى وأمثالهم ، لكننا
لو دققنا النظر لبدا لنا غريباً - من جهة أخرى - أن يكون الأدب مصدراً
يوثق به للمعرفة ، إذا كنا نأخذ بأن الأدب تعبير عن وجهة نظر خاصة
لشخص معين فى الحياة . فوجهة النظر هذه إن لم تكن ذاتية كلها ففيها
قدر كبير من الذاتية ، وعندئذ كيف يتسنى لها أن تكون وسيلة إلى ذلك
النوع من المعرفة أو الحقيقة الذى يلحق قبولاً عاماً ؟

ولما كان الأدب قد مر فى تاريخه الطويل بعدة مذاهب فقد وجد
المذهب الطبيعى الواقعى كما نادى به « زولا » الجواب عن هذا السؤال ،
فقد حاول زولا ، أكثر من أى محاولة سابقة ، أن يجعل من العمل الأدبى
وثيقة علمية تقوم على الملاحظة الموضوعية المباشرة^(١) فإذا هو تناول
حياة أسرة فى قصة من قصصه كان همه الأكبر أن يقدم صورة موضوعية
لحياة أفرادها ، وقد يستغل بعض نتائج الأبحاث العلمية فى الوراثة مثلاً

فينشئ قصة يحقق بها إحدى النظريات^(١)، وهذا النوع من الأعمال الأدبية - بعيداً عن أى حكم مذهبي - أقرب إلى التقارير منه إلى الأعمال الفنية . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقصد هذا النوع من التأليف الأدبي بأنه يتبع منهجاً غير أدبي ، تماماً كالمحاولات التي راجت بعض الوقت بعد الحرب العالمية الثانية لكتابة نوع من القصة - القصيرة أو الطويلة - يعطى فيه الكاتب نموذجاً لحالة من الحالات التي رصدتها علماء النفس ، أو يحسم فيه نظرية من النظريات التي تقدم بها علم النفس التحليلي . فمحاولة « زولا » - كهذه المحاولة - تتخذ منهجاً آخر غير المنهج الأدبي ، ويختلف عنه من حيث الأساس ، والوسيلة ، والغاية . فإذا صح أن هذا اللون من الأعمال الأدبية يتضمن حقيقة فإنها حقيقة ناجزة عرفها الإنسان من قبل في غير المجال الأدبي ، فلا يمكن بحال من الأحوال أن ندعى أنها هي الحقيقة الأدبية . ويمكننا أن نسلك قصة مثل قصة *Oliver Twist* في نفس الاتجاه ؛ فهي تنقل إلينا صورة لحياة البيوت الفقيرة في إنجلترا في القرن التاسع عشر . ومن الممكن أن تؤكد لنا الدراسة الموضوعية صحة المعلومات والحقائق التي تضمنتها القصة ، لكن ليست هذه الحقائق هي بعينها الحقائق الأدبية^(٢) .

ونفس هذا النقد يوجه إلى الآثار الأدبية التي تصور بعض النظريات العقلية ، فهذه النظريات لا تمثل أى حقيقة أدبية ، والأعمال الأدبية التي تحمل مثل هذه النظريات تعرضها في طريقة من اثنتين : إما أن تجعل بعض نصوص العمل الأدبي عرض نظرية من النظريات أو مناقشتها ، وعندئذ يمكن ببساطة فصل هذه النصوص ومناقشتها مستقلة عن العمل الأدبي ،

(١) نفس المرجع والصفحة .

(٢) انظر : Meyerhoff (H.) ; *Time in Literature*, Univ . of California Press ; 1954, P, 122

وإما أن النظرية لا تتركز على هذا النحو في نص أو عدة نصوص من العمل الأدبي بل تنتشر فيه جملة ، وعندئذ يصبح العمل الأدبي من نفس النوع السابق الذى انتقدناه من حيث المنهج ، أعنى أنه يصبح بمثابة تقرير للأفكار التى شاعت فى وقت من الأوقات عند طبقة معينة من الناس . ومرة أخرى لا تكون الحقائق التى تضمنها هذا العمل الأدبي - سواء أسلنا بها أم لم نسلم - هى ما نقصده بالحقائق الأدبية .

كل هذا لإعنى مطلقاً أن العمل الأدبي لا يحمل إلينا الحقيقة بمقدار ما يحمل المتعة ، فالنوع السابق من الحقائق حقائق ولا شك ، ومعرفتنا بها كسب على كل حال .

فما الحقيقة الأدبية إذن ؟ وقبل ذلك كان ينبغى أن نتساءل ماذا نريد من بحثنا عن هذه الحقيقة ؟ فأما بحثنا عنها فلأننا بسبيل التعرض بالدرس والنقد لأعمال أدبية (مسرحيات) تستقطب الحقيقة وتتخذ منها موضوعاً يشكل مغامرات كثيرة للإنسان . فهى فى هدفها البعيد تريد أن تبصرنا بصور شتى لإدراك الإنسان للحقيقة . وكلية الإنسان هنا تقابل فى العمل المسرحى الأشخاص الذين يتحركون ويعيشون ويعملون داخل الإطار المسرحى . ولو كان العمل الأدبي قصيدة مثلاً لكانت كلمة الإنسان تعنى مباشرة الشاعر نفسه . فالشاعر يقدم إلينا حقيقته مباشرة ، أما الكاتب المسرحى فالحقيقة بالنسبة إليه تبدو مستكشفة لآخرين وفى آخرين -

ونعود إلى سؤالنا الأول : ما الحقيقة الأدبية ؟ وهذا السؤال يوحى بأن هناك أنماطاً أخرى من الحقيقة . ألم نقل منذ البداية إننا نتوسع فى إطلاق كلمة الحقيقة ؟ ونحن فى كل حالة نستخدمها فيما قد نعنى شيئاً يختلف عما نعنيه عندما نطلقها فى حالة أخرى . وهذا يدعونا ابتداءً إلى أن

نحدد معنى الحقيقة. أي يمكن أن تكون هناك حقيقة عامة بلا تخصيص وحقائق متنوعة كالحقيقة الأدبية والحقيقة الفلسفية والحقيقة العلمية . . الخ ؟

يبدو — مبدئياً — أننا في حاجة لأن نفرق بين نوعين أساسيين من الحقيقة ، الحقيقة في صورتها المجردة truth والحقيقة الواقعة reality .
وبعيداً عن المذاهب التي توحد بينهما ، أو تجعل إحدهما صورة للآخرى ، أو تكتفي بمجرد الربط بينهما ، نستطيع أن نقف عند بعض الحدود الخاصة التي نرى لها فائدة مستقبلية في دراستنا للمسرحيات . ولن أكتشف عن اتجاه خاص أو مذهب فكري معين أعتنقه حين آخذ هنا بالتعريفات والتفرقات التي يمكن استمدادها من « برادلي » ، بصفة خاصة . كل ما في الأمر أنني أجد في نظرياته وسيلة تهديني إلى فهم أعمق للمواقف المسرحية التي سأواجهها فيما بعد .

يقول برادلي : « إن الحقيقة truth بالنسبة لأي إنسان هي تلك التي تفي حالياً بمحاجته النظرية . وقولنا [عن شيء] إنه يتفاوت في صحته true قلة وكثرة معناه أنه يتفاوت في وفائه بهذه الحاجة قلة وكثرة » (١) .

وأول وأهم عنصر نلاحظه في هذا التعريف هو الجانب النظري؛ فقد ارتبطت الحقيقة هنا بنوع معين من النشاط الإنساني هو الجانب النظري من تفكيره . وأصبح الشيء الحقيقي true هو ذلك الذي يتفق من الناحية النظرية وورغباتنا الخاصة . والحقيقة بهذه المثابة ليست مجرد فكرة أو فكرة مجردة ، بل هي فكرة ترتبط بمطلب حيوي للإنسان . يقول برادلي : « إن الحقيقة truth هي أيما فكرة أشعر أنها في هذه اللحظة ترضيني أكثر

(١) F. H. Bradley; Essays on Truth and Reality, Oxford

Univ. Press, London 1914, p.317

قدر من الرضاء ، وبجانب هذا لا تكون هناك حقيقة أخرى ،^(١) .أوبقول
في موضع آخر : «إن الحقائق truths هي الأفكار الفعالة working ideas .
وإذا نحن فهمنا بحق وضعنا الراهن (ونادراً ما نصنع ذلك) فإن أى أفكار
يمكن أن تعد — بغض النظر عن عدم توافقها — صحيحة true إذا هي
كانت ، وبمقدار ما تكون ، مطلوبة لحاجتنا الروحية . وإن ما نشعر به على
أنه — بصفة عامة — صحة وانسجام لكياننا هو الغاية ، والحقيقة خاضعة
خضوعاً مطلقاً لما يمليه ذلك^(٢) » .

ومعنى هذا أن الحقيقة فكرة تساعدنا في وقت من الأوقات على أن
نبلغ حالة الرضاء والصحة والانسجام النفسى ؛ فالحقيقة بهذه الصورة وثيقة
الارتباط بالإنسان وبمطالبه الحيوية . وهذا يعنى ببساطة أن الحقيقة نسبية
وليست مطلقة . وبرادلى في هذا التعريف يعبر عن النظرية المثالية الحديثة
التي تأخذ بنسبية الحقيقة « وتفترض ضمناً وجود تجربة ذهنية كاملة تكون
كل حقائقنا نسبية بالقياس إليها »^(٣) . وليست المثالية وحدها المذهب الذى
يفهم الحقيقة هذا الفهم ؛ فكل مذهب يسلك الإنسان في اعتباره وتقويمه
للحقيقة لا بد أن ينتهى إلى نفس النتيجة . يحدثنا الفيلسوف الوجودى
« يسبرز » عن الحقيقة بحسب تعريفها في السياق العلمى وكيف أنها يمكن
أن تكون « ثابتة بالضرورة » ، ثم يعقب بأنها تكون على الدوام ذلك
النوع من الحقيقة الذى قد يكون اندثاره ذا دلالة ؛ لأن هذه الحقيقة
مستقلة عما أصنع أنا وعما أكون . أما الحقيقة الفلسفية فهي — في الجهة
الأخرى — غير مستقلة عن ذاتى ، لكنها ثابتة فقط بمقدار ماهية
في داخلى ، لأننى أنا الحقيقة بمقدار ما أشارك في الأفكار وأحقق الحقيقة

Op. cit p. 320 (١)

Ibid; p. 318 (٢)

(٣) نژاد زكريا : مشكلة الحقيقة (رسالة مخطوطة) ص ٢٧٣ .

في الوجود ... (١) فهذا النوع من الحقيقة ما يزال يعاضد النسبية أو يقول بها ، وإن لم يفترض — كما هو الشأن في المثالية — قيام حقيقة ذهنية كاملة خارج إطار التجربة .

فالحقيقة truth إذن لا ترتبط بالأشياء الخارجية ، ولا تتمثل فيها ، إلا حين يسلك الإنسان هذه الأشياء في تجربة ذهنية خاصة . إنها حقائق « متحركة » تتأثر بطريقة إدراكنا لها بمدى حاجتنا إلى التفكير فيها . وهنا تختلف الحقيقة truth عن الواقع reality اختلافاً أساسياً . فالحقيقة — كما رأينا — هي التي تنفي بالمطلب الذهني للإنسان ، وتفترض قيام حقيقة خارجية مطلقة . أما الواقع reality ، فيقول بحقيقة الأشياء وحقيقة ما نشعر به ، دون لجوء إلى افتراض عالم آخر مطلق تكون هذه الحقيقة نسبية بالقياس إليه ، بل إن هذه الحقيقة الواقعة ذاتها حقيقة مطلقة ، تنحصر إلى الوجود التجريبي لا التجريدي المطلق ، أي الوجود الذي « يستقل عن تأثير الذهن وطريقة إدراكه » (٢) وهذا هو معنى الحقيقة في المذهب الواقعي .

وبعيداً عن الخلافات المذهبية الجذرية — مرة أخرى — نجد نوعاً من الالتقاء في بعض المذاهب عند أصل جوهرى عام هو أن الحقيقة reality لا يمكن قيامها أو تصورهما بعيداً عن التجربة . فالأستاذ « جيمس » يرى أنه : « ليست هناك حقيقة سوى التجربة ، وأن ما يقع خارج التجربة ليس حقيقياً real » (٣) . ويرادى كذلك يذهب نفس المذهب ، ويكاد يكرر نفس الالفاظ حين يقول : « إن الحقيقى real فى الأصل هو ما نشعر

Jaspers : Von der Wahrheit, pp. 6~1-6~2, cf. Meyerhoff : (١)
Time in Literature, p. 142

(٢) فؤاد زكريا : مشكلة الحقيقة ، ٢٧٣ .

(٣) Bradley : op. cit., p. 149 .

به وليست هناك حقيقة reality خارج الشعور . والحقيقة آخر الأمر هي التجربة^(١) .

هذا التحديد للحقيقة الواقعة بالتجربة ينفي بطبيعة الحال قيام حقيقة أخرى بعيداً عن وجود الإنسان وعن مشاركته . ولكن هذا لا يرضى أصحاب المذهب الواقعي بطبيعة الحال ؛ فهم يقولون بقيام الحقيقة خارجنا ، أو على الأقل يأخذون بأن ما يقع خارج التجربة الإنسانية حقيقى كذلك .

أيضاً هذا قيام نوعين من الحقيقة reality ؛ يقول جورج هوبل ولما كان الواقع reality شديد الارتباط فى أذهاننا بما (يحدث) فإنه غير مستغرب أن نجد حشداً متنوعاً من المعانى يرتبط باللفظة ، أو أن نجد أشياء كثيرة متباينة يطلق عليها أنها « واقعية real » . إن معنى الواقع يختلف من زمن إلى زمن ، ومن عقيدة إلى عقيدة ، ومن نظام إلى نظام ، ومن فرد إلى آخر ، ومن لحظة إلى أخرى فى حياة الشخص نفسه ، إذا صح أن يصبح هذا معنى على الإطلاق . ومع ذلك فيمكننا بصفة عامة أن نميز بين نوعين من الواقع . فهناك الواقع الفزيائى الذى يتضمن كل ما يقع (خارجنا) ، كل ما سيكون ماثلاً عندما نعود إليه ، كل ما لا يمكن تحاشيه . فالواقع الفزيائى يوحى عادة بالدوام والأصالة ، وهو كذلك على نحو ما . وهذه هى الطريقة التى يصف بها ذور الإدراك السليم الواقع بخاصة إذا هم لم يمعنوا التفكير فيه . ثم هناك الواقع النفسانى psychic reality ، الذى يشير (دون أن يؤكد قيام الواقع الفزيائى أو ينكره) إلى كل ما يحدث « داخلنا » - كالأفكار والآلام والمشاعر والحياء والإحساس بالذات والشعور بالتأثير والناتج ويكون الشخص مركزاً لتجاربه الخاصة^(٢) .

(١) Op. cit., p. 315

(٢) George Whalley : Poetic Process. R. & k. P.London 1953 pp. 38 - 39

والذى رأيناه منذ قليل يختلف مع هذا التقسيم ؛ فقد قرر جيمس وتبعه برادلى أن الحقيقة هى التجربة ، وأن ليس هناك حقيقة خارج التجربة ، أى أنه أنكر قيام الواقع الفزيائى فى ذاته .

ولاسبيل إلى إثبات الحقيقة الخارجية أو الواقع الفزيائى إلا التجربة ، لكن هذا ليس عوداً إلى القول بأن التجربة هى الحقيقة ، لأننا هنا بصدد نوع آخر كذلك من التجربة ، نحن هنا بصدد ذلك النوع من التجارب الموضوعية التى تتخذ منها العلوم التجريبية وسيلة لتحصيل المعرفة العامة الموضوعية . فكلما أن هناك نوعين من الواقع فكذلك هناك نوعان من التجربة ، تجربة موضوعية وتجربة ذاتية . وفرق كبير بين النوعين . فالتجربة التى تتناول الواقع الفزيائى تجربة جزئية غير منتهية ، وليس لها كيان قائم بذاته وليس لها صفة الشمول . ومن أجل ذلك كانت الحقيقة التى نصل إليها حقيقة جزئية نسلكها مادة فى باب الحقائق العلمية ، وحين نعبّر عنها نصطنع لغة وصفية نصور بها طبيعة الأشياء كما تناولناها جزءاً مجزئاً . ونحن بذلك لا نتحدث عن التجربة نفسها ، بل — إذا تحرينا الدقة — « نتحدث عن مسائل تدور حول التجربة . » (١) أما التجربة التى تتناول الواقع النفسى أو تشمله فتجربة كلية منتهية لها كيانها الخاص ولها بنيتها العضوية المتفاعلة . ومن أجل ذلك فالحقيقة التى نصل إليها حقيقة كلية نسلكها عادة فى باب الحقائق التى نسميها « إنسانية » . ونحن حين نعبّر عن هذه الحقيقة نصطنع لغة نصور بها عناصر تلك التجربة ومراحلها المختلفة التى مررنا بها حتى أخذت فى نفوسنا صورتها الشاملة المنسجمة .

فالحقيقة الموضوعية قائمة بالقياس إلى ذاتها ، أما الحقيقة الذاتية فقائمة بالقياس إلى ذاتنا . وشتان بين الحقيقتين ، ومشكلة أساسية كمشكلة الزمن

توضح لنا الفرق وإن كنا لا نريد الإفاضة فيها الآن . فالزمن من حيث هو حقيقة موضوعية يختلف تماماً عنه في التجربة الإنسانية . فمن الناحية النفسانية هناك أشياء تبدو غاية في التأكد والأهمية ، لكننا — من جهة أخرى — نجد في الزمن ما هو واضح وذو دلالة من الناحية المنطقية ، ومن هنا وجدنا أن المكونات الذاتية للزمن في التجربة الإنسانية تؤدي إلى مواطن الغموض والتناقض إذاهي امتحنت امتحاناً نقدياً ، أما معاني الزمن المنطقية الصرفة فتستبعد من الزمن تلك الجوانب التي تبدو معطاة بصورة مباشرة والتي لها أهمية بالنسبة لنسيج الحياة الإنسانية ،^(١) . فإذا نحن تصورنا الزمن كالبحر مثلاً لا أول له ولا آخر ، أو كالنهر يتدفق في ديمومة مستمرة ، أو إذا أحسبنا به سريعاً أو بطيئاً فإن كل هذه التصورات لا تعبر إلا عن تجربة إنسانية وواقع انساني معين . والحقائق التي تشكلها هذه التجربة ليست إلا حقائق إنسانية لا يمكننا إنكار قيامها وإن كان من المحتمل — فيما بعد — أن ننكر قيمتها .

وواضح أن التجربة شيء ، وأن الحكم النقدي شيء آخر . غير أننا — بعيداً عن الارتباط بأي موقف تقديري معين — نجد أن الحقيقة الذاتية أو الواقع النفسي مرتبط كل الارتباط بالتجربة ، ويكفي حصول التجربة في ذاته لإثبات قيام هذه الحقيقة — مجرد قيامها . وإذا كنا قد استبعدنا مسألة الحكم أو التقدير قليلاً فلأننا دائماً لا نستطيع أن نحكم الحكم الصحيح أو العادل على تجربة الآخرين . وما ينبغي أن يتقرر مصير تجربة إنسانية كاملة منسجمة على أيدي أناس لا يمكن أن تفتقل إليهم التجربة بكل حذافيرها . فحكمنا على التجربة هو نفسه تجربة ، والحقيقة التي يتضمنها هذا الحكم هي حقيقة هذه التجربة الجديدة . والتجربة الأولى نفسها —

على هذا الأساس — لا يمكن أن تتضمن حقيقة ما إلا لأنها تنطوى على حكم ما . ولذلك نستطيع أن نقول إن أى تجربة إنسانية تنطوى على حكم «إنسانى» يرتبط بقيام شيء ما خارجنا ، بغض النظر عن حقيقة هذا الشيء فى ذاته ، أو قيمته الخاصة .

ولما كانت التجربة الإنسانية لا تقتصر على السكانات الخيالية التى يخلقها الإنسان ، بل تمتد إلى الواقع الفزيائى وتستغل عناصره ، فقد أصبحت كل تجربة إنسانية تتضمن الاعتراف بقيام تلك العناصر الموضوعية ، وتقرر بالضرورة قيام علاقة بينها وبين الإنسان . « فالشيء أو الحادث الذى يقع — بأدق معانى الكلمة — خارجنا ، والذى لا تربطنا به أى رابطة ، والذى لا نعرفه ، من المحتمل ألا تكون له أى أهمية . وبمجرد أن تكون لأى شيء أهمية فإن هذا يعنى أن لنا به علاقة ، وأنه جزء منا ، إن كان من الممكن أن يكون وعينا به غير واضح ودقيق . وعندما عارض دكتور جونسون — بذهنيته الباردة — مذهب «بركللى» بأن ركل حجرأ برجله فإنه قدم مثالا طيباً لحجته وإن لم يكشف من نفسه عن ميثافيزيقى بعيد الغور كثيرأ . والذى كان يهمه هو ألا يثبت أنه كان حجرأ ، أو أن الحجر كان موجودأ ، بل إنه عندما ركل الحجر آذاه الحجر فى رجله . فالشيء الوحيد الذى يؤكده الميثافيزيقون هو أننا لا نعرف ، ولا نستطيع أن نعرف ، أى شيء عن طبيعة وجود الأشياء فى ذاتها ، عن طبيعة الأشياء كما توجد مستقلة عن الوعى الإنسانى . فالشيء نفسه — كالحجر — لم تكن له أهمية ، ولا يمكن أن تكون له — من وجهة النظر الإنسانية — أهمية . فالأهمية للعلاقة بين الشيء والشخص ،^(١) .

وإذن نستطيع أن نفهم التجربة الإنسانية على أنها علاقة ما بين الشيء والشخص ، أو — لنقل بتعبير اصطلاحى — بين الموضوع والذات .

غير أنه ينبغي الآن التفريق بين نوعين من العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع ، فلا يمكن أن تولد كل علاقة تجربة ، فضلاً على أن تكون تجربة ذات قيمة ، وإن خالفنا في ذلك الوجهة العامة في أن الشيء ذاته يكون هاماً بمجرد أن تكون لنا به علاقة . فهناك علاقة غير مقصود إليها وغير مستوعبة من الذات ، وهي بذلك علاقة أبعد ما تكون عن أن تشكل التجربة الإنسانية السكاملة الشاملة التي نتحدث عنها بوصفها كياناً عضوياً مستقلاً بحقيقته ، إذ إن هذه التجربة بصفة خاصة لا يمكن أن تتم إلا في حالة أخرى ، ومع نوع آخر من العلاقة بين الذات والموضوع . هذه الحالة يسميها د هويلي ، حالة الاستغراق في الواقع ، أي أنها «مزاولة حادثة من الواقع ، أو الانهالك فيها أو بناؤها»^(١) وهو يسمى هذه الحادثة حادثة نموذجية Paradigmatic . ويستخدم هذا الاصطلاح في وجهين : (أ) فصورة التجربة الإنسانية أو مثالها إنما يوجد في التجربة النموذجية وليس في التجربة اليومية للإنسان في الحياة العادية (ب) أن هذا النسق من التجربة حجة على ذاته ، وينطوي على برهانه الخاص ، وأنه حادث يحمل القيمة والمعرفة في وقت معاً والتجربة النموذجية هي شعور الاستجابة للارتظام الصريح بالواقع ؛ فهي توغل أو استغراق صادق في الواقع . وعدم الاندماج أو الاستغراق في الواقع معناه التجرد منه ؛ فالتجرد مظهر لكل تجربة غير نموذجية^(٢) .

فعلاننا بالأشياء قد تنتج تجربة عادية كما هو الشأن في حياتنا اليومية المعتادة حيث تمر بنا مئات الأشياء والحوادث مروراً عابراً ، وقد تنتج تجربة نموذجية هي التجربة التي تحمل القيمة وتحمل المعرفة . ونحن نسمى هذه العلاقة بالأشياء ، أعني علاقة الاستغراق من الذات في الموضوع ،

Op. cit., p. 31, (١)

Loc. cit. (٢)

علاقة جوهرية . وعلى هذا النوع من العلاقة ومن خلاله تبرغ المعرفة التأملية المرتكزة على تجربة نموذجية ، وهى تختلف بالتأكيد عن المعرفة الذهنية المجردة .

أيمكننا أن نذهب - فى محاولة الوصول إلى إجابة عن سؤالنا القديم : ما الحقيقة الأدبية ؟ إلى أن الحقيقة الأدبية هى تلك التى تقدمها لنا التجربة الإنسانية الناشئة عن علاقة جوهرية بين الذات والموضوع ؟ . وعندئذ نستطيع أن نقول إن العمل الأدبى يمدنا بحقيقة أو مجموعة من الحقائق لها نفس الوصف والمميزات .

الواقع أنه ليس من الضرورى - بل لعله لا يحدث - أن يمدنا بمجرد العلاقة الجوهرية بين الذات والموضوع بما نسميه الحقيقة ، فضلاً على الحقيقة الأدبية ، لأن مجرد الدخول فى علاقة مع موضوع يعد معرفة ، أما الحقيقة فهى حالة خاصة من حالات هذه المعرفة تقتضى شروطاً معينة لا تتحقق بدونها . فالحقيقة إذن أدق من المعرفة وأضيق منها نطاقاً وهى أكثر صراحة وأوسع مقتضيات . ويترتب على هذا فارق آخر هو أن المعرفة « عملية » من العمليات قد تشتمل على مراحل عديدة ، أما الحقيقة فهى المرحلة النهائية من مراحل هذه العملية . فالحقيقة هى تنويع هذه المعرفة ، وهى الحكم النهائى الذى يصدر بشأنها ، أو بعبارة أدق ، فالحقيقة « قيمة » تقدر بها المعرفة وتقاس تبعاً لها .^(١) وعلى هذا الأساس نكون قد وصلنا إلى مزيد من التحديد للحقيقة الأدبية . فيمكننا الآن أن نقول إنها حكم يتوج تجربة إنسانية نشأت عن علاقة جوهرية بين الذات والموضوع . والأدب الذى يحمل إلينا هذا النوع من الحقيقة أدب ذو طابع فلسفى ، لأن الحقيقة الفلسفية (على الأقل

(١) دؤاد زكريا : مشكلة الحقيقة ، ص ٥ .

في المثالية والوجودية) ذات طابع أدبي ، وكتاهما حقيقة غير مستقلة
عن ذات الإنسان — كما قرر « يسبرز » من قبل . « وعندما كتب « كنت »
« الأسس الميتافيزيقية للأخلاق » لم يكن عندئذ يعنى أن الميتافيزيقا علم ،
بل على العكس ، كان يعنى بها دراسة ظروف التجربة الإنسانية
(في الأخلاق أو الفنون) ... وقد شغل المثاليون الذين جاءوا بعد « كنت »
« منطق » الوجود والتاريخ الإنسانى لا بمنطق علم من العلوم . وكانت
الفلسفة عند شلنجر صنوفاً من الشعر الرومانتيكى . وكان شوبنهاور يصغى
إلى الموسيقى بوصفها التعبير المقتنع عن أعمق الحقائق الميتافيزيقية . وقد
بدأ نيتشه بفلسف الأشياء بكتابة بحث عن المأساة الإغريقية . أما كيركجور
فلم يكن هو ذاته شخصاً ذا هوية أدبية فحسب ، بل كان يعتمد دائماً
على الفنون في التماس الحجة والسند .^(١)

كل هذا يؤكد لنا التقارب في طريقة النظر إلى الحقيقة وبناء المعرفة
بين المنهج الأدبى ومنهج بعض المذاهب الفلسفية . فليس غريباً إذن أن نجد
عملاً أدبياً يتسم بطابع فلسفى ، أو عملاً فلسفياً له طبيعة أدبية . فحيثما
انعقدت الصلة بين الموضوع والذات وفي كل حالة يتخذ فيها من الطبيعة
الإنسانية مركزاً لكل حقيقة واقعة ، فنحن بسبيل عمل فلسفى أو عمل
أدبى . والمثالية الأفلاطونية والمأساة السوفكلية كتاهما تصوران هذا المبدأ
وتحملان نفس المعنى.^(٢) كتاهما تفسران الأشياء ، تفسيران ذاتياً ، وتقيان
بناء من المعرفة لا يخضع دائماً للمناهج التحقيق الموضوعية والاختبارات
العملية كما تخضع المعرفة العلمية.^(٣)

(١) Meyerhoff : op cit., p. 140.

(٢) Gustave E. Mueller: Philosophy of Literature; Philosophical Library, New-york 1948, p. 23.

(٣) Meyerhoff : op. cit., p. 131.

والنتيجة التي ننتهي إليها الآن بعد هذا التحقيق هي أن الحقيقة المجردة أو المطلقة ليست موضع بحث أو تحقيق لأنها أقرب إلى أن تكون فرضاً منها إلى أي شيء آخر . إنها مجرد فكرة أو مثال لا يقوم إلا في ذهن وفي حالات فردية . أما الحقيقة الواقعة فحقيقة عيانية، سواء أكانت متمثلة في الطبيعة أم في النفس . والعمل الأدبي محاولة لتفسير هذا الواقع وإضفاء القيمة عليه ، كما هو شأن الفلسفة . ويبقى بعد ذلك أن يكون للعمل الأدبي شكل معين ، أو ما نسميه الإطار الخاص الذي تذوب فيه هذه المحاولة التفسيرية ، فلا تكون بارزة على نحو مستقل — كما سبق أن أشرنا إلى « شو » — ولكنها كذلك لا تتلاشى بل تتمثل في إطار العمل الأدبي كله . وكذلك لا يمكن أن تؤخذ الوقائع facts الجزئية التي يتضمنها العمل الأدبي على أنها تمثل بالضرورة حقائق تقف للامتحان الموضوعي ، لأن هذه الوقائع في ذاتها قد تفيد في باب المعرفة ، لكنها لا تمثل الحقيقة الأدبية .

الفصل الثاني

المسرح والحقيقة

. التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني : وهو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة . والمشكلة في هذه الأنواع الأدبية دائماً - كما هي في غيرها من الأنواع الفنية - هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة وكيف يعرضها ، ثم طريقة فهمه لها . أي يمكن أن يكون اختلاف الأداة هو الفارق الوحيد بين عمل مسرحي وآخر شعري مثلاً ؟ يقول كولردج : « هلم بنا ننظر فيما ينبغي أن تكون عليه الدراما . فنذ البداية يتضح أنها ليست نسخة من الطبيعة بل محاكاة لها وتقليداً . وهذا هو - بصفة عامة - مبدأ الفنون الجميلة » (١) . فهذا المبدأ العام - فيما هو ظاهر - لا يفرق بين نوع فني وآخر في ارتباطه بالطبيعة التي جعلت موضوع محاكاة لكل الفنون . وهذا يقتضي أن نبحث عن مزيد من التحديد لنوعية العمل المسرحي ولنوع تلك العلاقة التي افترضت بينه وبين الطبيعة .

. وقد أحس فكتور هوجو بنفس هذه الحاجة عندما قال في افتتاحية كرومويل . Cromwell (١٨٢٨) « يخيل لي أنه قيل : (إن الدراما مرآة تنعكس عليها الطبيعة) ، ولكن إذا كانت هذه المرآة مرآة عادية ذات وجه مسطح وصقيل فإنها لن تنقل إلى إلا صورة هزيلة للأشياء لا معالم لها ، إنها صادقة ولكنها باهتة . ومن المعروف جيداً أن اللون والضوء يضيعان

Barrett H. Clark: European Theories of Drama; Crown (١) Publishers, New York 1947, p. 27.

في الانعكاس البسيط ؛ ومن ثم فإن الدراما يجب أن تكون مرآة عكسية،
فبدلاً من أن تعكس الصورة أضعف مما هي عليه إذا هي تجمع وتكشف
الاشعة الملونة حتى تجعل من الشعاع نوراً ، ومن النور لهياً . وعندئذ فقط
يمكن أن تعد الدراما فناً بحق . (١)

ورغم أننا ما زلنا مع هوجو في مفهوم ضبابي إلا أنه قد أوضح لنا
بلا شك عنصراً درامياً يفتقده تعريف كولردج ، وأعني به عنصر
التكثيف . ففي الحياة أشعة متفرقة لا تصنع في وجودها على هذا النحو
شيئاً ولا تعني شيئاً أكثر من أنها قائمة ، والعمل المسرحي يؤلف بين هذه
الأشعة ويكشفها فيجعل لها بذلك قوة التأثير كما يصنع لها معنى . فالعمل
المسرحي على كل حال ليس نسخة من الطبيعة وليس محاكاة لها .

وفي الفصل الذي كتبه هنري آرثر جونز H. A. Jones عن « الدراما
والحياة الواقعية Drama and Real Life » تأكيد لهذا المعنى الذي
ذهب إليه هوجو ؛ فهو يبين في هذا الفصل من خلال دراسته لعنصرى
الزمان والمكان اللذين يكشفهما الكاتب المسرحي بحكم الحيز الزماني والمكاني
المتاح له - يبين كيف أن المسرح لا يمكن أن يكون صورة من الحياة
الواقعية ، لأنه لم يصادف خلال ممارسته للحياة ثلاثين عاماً مشهداً واحداً
يصح أن ينقل كما هو على منصة المسرح . (٢) وهذا معناه أن الحياة - على
ما هي عليه - لا تصلح لأن تكون عملاً مسرحياً . ترى أيعنى هذا أن ما يقدم
على المسرح لا يمثل الحياة ؟ .

Allardyce Nicoll : The Theory of Drama, G. D. Harrap. (١)
and Comp. 1931, p. 27.

Henry Arthur Jones : The Foundations of National (٢)
Drama, Chapman and Hall; London 1913, cf. chap. IX, pp.
139 - 159.

فى تعريف هوراس للدراما يقول إنها انعكاس للحقيقة truth^(١) وهو تعريف — كما يقول نيقول — اقتبسه النقاد الواحد بعد الآخر مئات المرات ، واتخذ أساساً لما لا يحصى من الكتابات وبخاصة فى عصر النهضة . حتى العصور الحديثة نسبياً قد وجد فيها من يأخذ به ، لأنه وقع من الأهداف الفنية للواقعيين فى القرن التاسع عشر موقعاً حسناً ، وهنا نجد أننا لو افترضنا أن ما يقصد بتلك الحقيقة هو الحياة نفسها لو وجدنا أنفسنا قد عدنا إلى تقرير أن الدراما انعكاس للحياة . ولما كان هذا المعنى قد أصبح مرفوضاً ، فقد صار من غير المستطاع القول بأن ما يقدم على المسرح « يمثل » الحياة . غير أن الملاحظة قد أثبتت أن ما يقدم على المسرح لا يبدو - فى الغالب - شيئاً غريباً على الحياة ، بمعنى أن الحياة يمكن أن تقبله وتتسع له . وهذا ما عبر عنه سارسى بطريقة أخرى عندما عرف الفن المسرحى بأنه « المجموع الكلى الذى نستطيع بمعاونته أن نعبر فى المسرح عن الحياة ، وأن نقدم إلى الألف والمائتين من الناس المتجمعين ما يؤهم بالحقيقة illusion fo truth » (٢)

ومرة أخرى لو افترضنا أن المقصود بالحقيقة هنا هو الحياة لكان ما يقدم على المسرح شيئاً يختلف عن الحياة ولكنه يؤهم بحضورها ؛ فإذن يختلف عنها ويؤهم بحضورها ؟. إنه يختلف عنها من حيث إنه لم يتخذها نموذجاً يحتذى أو يحاكي بكل مفرداته وتفصيلاته ، وهو يؤهم بحضورها لأن هذا الذى يقدم على المسرح لا يتعارض فى جوهره مع ما يجرى كل يوم فى الحياة على مرأى من الناس ومسمع .

وهنا يمكننا أن نترجم كلام هوجو - الذى يبدو شاعرياً - إلى شئ .

Nicoll op. cit., P. 24 (١)

Ibid; P. 27 (٢)

ملتهوس نسبياً ، فالأشعة التي تتجمع وتتكشف لتصبح نوراً فلهيأ هي كناية - فيما يبدو - عن تلك العملية الدرامية التي تسفر عن ميلاد كائن جديد يتمثل فيه جوهر الحياة من خلال أعمال وأقوال تشبه ما يقع في الحياة . ومن ثم لا تكون لهذه الأعمال والأقوال أهمية إلا بمقدار ما تكشف لنا عن ذلك الجوهر . فما يجرى أمامنا على المسرح من أعمال وأقوال يدخل في روعنا أننا نشاهد ما ألفنا من حياة ، والواقع أننا سنستبصر من خلال تلك الأعمال والأقوال في مجملها بحقيقة أو حقائق لا نصادفها في الطريق : وفي عبارة موجزة نقول : إننا من خلال ما قد يقع في الحياة نستبصر بجوهر الحياة . ولعله من أجل ذلك أننا نجد جونز في الوقت الذي يؤيد فيه نظرية أن المسرح يدخل في روعنا أننا نشاهد الحياة ، يذهب إلى أن الكاتب المسرحي إنما تعنيه الحقائق الجوهرية الدائمة في هذه الحياة لا الوقائع اليومية العابرة .

ونتيجة كل هذا أننا نشاهد على المسرح أشياء ندرك من ورائها أشياء أخرى . نرى على المسرح أفعالا ندرك من ورائها حقائق ، أو هكذا ينبغي أن يكون الأمر . فالعمل المسرحي إذن يتمثل في تحقق هذين العنصرين : العنصر العملي والعنصر الإداري . صحيح أن كلمة دراما كانت تعني في أصلها الإغريقي الشيء الذي يصنع ؛ فكان للأعمال المحل المتقدم على الكلمات ، وللرقص أسبقية على الحوار ، وللحركة الجسمية التقدم على الحركة العقلية^(١) ، غير أن تاريخ الدراما يحكي لنا تطورات هائلة يصبح معها هذا المعنى الأول عبثاً . ففي أيامنا هذه قد يفكر الشخص حين يتحدث عن الدراما في صورة أدبية شيء يقرأ ويناقش ، ولكنه نادراً ، بل لا يحدث مطلقاً أن يخطر له المعنى الأصلي .

(١) انظر Encyclopaedia Britannica : 34th ed . , vol. 7 , p . 576 :

وهنا نكون قد وصلنا إلى قضية على جانب كبير من الأهمية، هي قضية العلاقة بين الأدب المسرحي والمسرح. أيدخل الأداء على المسرح عنصراً أساسياً ولازماً لقيام العمل الدرامي، أم أن هذا العنصر يمكن الاستغناء عنه ويظل العمل الدرامي قائماً في الكلمة المكتوبة أو المسووعة (كـ بعض المسرحيات المسجلة على أشرطة أو إسطوانات) ؟ .

رافدان أساسيان لا يستطيع مؤرخ الدراما أن يهملهما عندما يبحث عن المصادر التي ساعدت على قيام العمل الدرامي، وهما عنصرا الملحمة والشعر الغنائي. من الملحمة أخذت الدراما عنصر « القصة »، ومن الشعر الغنائي أخذت عنصر « العاطفة ». والقصة أحداث تقع، والعاطفة شعور يحس أو يدرك. وقد تلازم هذان العنصران في المسرح القديم، وإن اختلفت بعد ذلك درجة كل منهما في الأهمية ومدى تقدمه على الآخر. غير أن الثابت أن العمل المسرحي في كل عصر لم يستطع أن يستغنى عن أحد هذين العنصرين. أيعنى هذا أن الدراما مزيج من الملحمة والشعر الغنائي؟. المؤكد أن المؤلف المسرحي لا يريد أن يعرض أمامنا قصة وقعت على النحو الذي عرضها به، وهو كذلك لا يريد أن ينقل إلى نفوسنا بعض المشاعر التي ينقلها الشعر الغنائي؛ « فالقصة في ذاتها ليست دزامية، والشعور العاطفي في ذاته ليس درامياً. مهمة الفن الدرامي ليست إبراز العاطفة في ذاتها بل إبراز عاطفة تؤدي إلى عمل؛ ورسالة الكاتب المسرحي ليست إبراز حادثة لذاتها بل لما لها من أثر على النفس الإنسانية. فعرض المشاعر العاطفية على ذلك النحو مجاله الشعر الغنائي، ووصف الأحداث المثيرة هو مهمة الشاعر الملحمي^(١). فالأحداث والمشاعر في المسرحية ليست مطلوبة لذاتها

وليس تـسـكون الجوهـر الدرامى ، إذ الدراما تقع وراء الأحداث والمشاعر . الدراما تقع وراء التجارب الإنسانية ولا تتمثل فيها . وبهذا فقط يمكننا أن نفهم العلاقة بين الدراما والحقيقة . فالعلاقة الحيوية هى علاقة الدراما بالحقيقة وليس علاقة العمل المسرحى بها (نغنى بالعمل المسرحى الدراما وقد أخذت الشكل المسرحى فى التنفيذ والإخراج) . ولم يعد الآن لبس فى أننا نتجه إلى تقرير أن العمل الدرامى يمكن أن يقوم مستقلا عن المسرح . ولكى نكون أكثر دقة نقول إن « الجوهر الدرامى » يمكن أن يتحقق فى العمل الأدبى دون أن يحتاج هذا العمل إلى إخراج على المسرح .

وهنا لابد من عودة سريعة إلى « سارسى » للالتفات إلى حقيقة أن المسرح — حتى عندما نفهمه شخصاً وأحداثاً ومواقف — لا يمثل إلا ما يوهـم بحضور الحقيقة وإن لم تكن هناك فى الواقع حقيقة . ففن المسرح — بهذا الوضع — لا يعدو أن يكون محاولة ثانوية بالنسبة للدراما . وليس من الضرورى حين يفشل المسرح أن يكون سبب فشله الدراما نفسها . فالعناصر التى تؤثر بها الدراما فتنتجج تختلف عن العناصر التى يؤثر بها المسرح . وهذا يجعل من الضرورى أن نميز بين ضرورات يقتضيهـا العمل الدرامى نفسه وضرورات يقتضيهـا المسرح ، أو الإخراج المسرحى للدراما .

وعلى هذا الأساس لو نظرنا إلى الحجة التى تساق عادة فى ضرورة ارتباط الدراما بالمسرح ، وهى أن الكاتب المسرحى يأخذ فى اعتباره دائماً ظروف المسرح والجمهور الذى ستقدم إليه الدراما ، وأنه مضطر لتشكيل عمله الفنى بما يوائم هذه الظروف،^(١) لاستطعنا أن ندرك ما فى هذه الحجة

من إيهام بأن العمل الدرامى نفسه يتأثر بهذه الظروف . فكل العناصر الشكلية التى يأخذها الكاتب المسرحى فى اعتباره لا تغير — ولا ينبغى أن تغير — من جوهر الدراما ذاتها .

وقول سارسى مثلاً : « إننا لانستطيع أن نفهم المسرحية بغير جمهور . . . والحقيقة التى لا يمكن الممارسة فيها أن العمل المسرحى كائناً ما كان إنما يصمم على أساس أن يشاهده عدد من الأشخاص مجتمعين ومكونين للجمهور »^(١) ، وإلحاحه هذا على ضرورة الجمهور فى المسرح حتى يتم الوضع الكامل للعمل المسرحى — ينبغى أن ينظر إليه من ناحية الفن المسرحى لا من ناحية العمل الدرامى .

وصحيح أن محاورات أفلاطون لاتصلح للمسرح ، بمعنى أن الجمهور ان يطبق قضاء بضع ساعات فى متابعة ما فيها من حوار فلسفى ، ولكن ليس السبب الأساسى فى ذلك فقدان عنصرى « الحركة » و « العاطفة » فى هذه المحاورات ، الأمر الذى يشد أنظار الجمهور إلى المنصة دائماً — بل هناك السبب الأصلى وهو أن هذه المحاورات لم تؤلف فى صورة درامية . وقد سبق أن رأينا أن الدراما ليست فى الحركة ولا فى العاطفة .

ومن جهة أخرى يمكننا أن نقول مع « كلارك » : إن فنون الرقص (الباليه ballet) والمسرحيات الصامتة غالباً ماقامت دون أى مساعدة من الشعاع المسرحى ؛ لأنها لاتعتمد على الكلمة المنطوقة ، وكذلك لاتعتمد — إلى حد كبير — على القصة . بل تعتمد على الميل الحسى إلى اللون والموسيقى وحركات الرجال والنساء الرشيقه فى أزيائهم الجملة المثيرة . هذا فضلاً على المنظر المسرحى . ففن المسرح يمكن أن يكون — حتى حين

(١) Clark : on . cit . p . 391

يخلو من الدراما - غاية في ذاته ، تماماً كما يمكن أن تقوم الدراما دون مساعدة المسرح .^(١)

وفي نفس الاتجاه يقرر اسبنجارجن L . F. Spingarn . « أن كاتب الفن المسرحي لا يحاسب على أساس غير الأساس الذي يحاسب عليه أى فنان مبدع آخر ، وهو : ما الشيء الذى حاول أن يعبر عنه ، وكيف عبر عنه »^(٢) . وقد راح اسبنجارجن يقتبس من كتاب « فن الشعر Poetics » لأرسطو عبارات يعزز بها نظريته ، فنقل عنه قوله : « يمكننا أن نؤكد من أن قوة المأساة يمكن الإحساس بها بعيداً عن التمثيل والممثلين » . وكذلك قوله : « ينبغى أن يكون بناء الحوادث بحيث يجعل المستمع إلى القصة حين تروى - وحتى دون مساعدة العين - يرتجف هلعاً ، ويدوب شفقة لما هو واقع » . وأخيراً نقل قوله : « إن المأساة - كالشعر الملحمى - تحدث أثرها حتى بغير الحركة ، فجرد القراءة يكشف عما بها من قوة »^(٣) .

والمسألة في الحقيقة مسألة تطور حضارى^(٤) ، فلم يكن من الطبيعي أن تقوم الدراما مستقلة بوصفها عملاً أدبياً في المجتمعات البدائية . بل كان من الطبيعي أن يتدرج التأليف المسرحي من الأغاني والأناشيد ، الفردية والجماعية ، إلى الصورة الكاملة للعمل الدرامى . ومن الطبيعي أن تكون العصور الحديثة أكثر استعداداً لتقبل الدراما مستقلة عن المسرح . ولقد كانت المسرحية الأدبية في صورتها الخالصة هي الأداة التى استغلها الجيل الأول من الرومنتيكين ، فقد احتقروا المسرح المحدد بمبدأ .

Barrett H. Clark : The Drama and Theatre; cf. The (١)
Enjoyment of the Arts; ed' Max Schoen; Philos. Libr , New-york
1944, p. 213.

Ibid; p. 210 (٣) ، (٢)

Elizabeth Drew : Discovering drama; W. W. Norton; انظر : (٤)
New York 1937, PP. 12-13

وتعني حقيقة أن كتاب المسرح الكبار استبعدوا في الأغلب الأعم من المسرح الشعبي ، وأنهم اضطروا لأن يقدموا أنفسهم للشعب القارى . تعني أنهم استطاعوا أن يتخلصوا من جمود العرف المسرحى المتداول . وقد كان لهم - نتيجة لهذه الحرية - أثر بالغ القوة في الدراما الحديثة على نحو ما ظهرت في النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

هذه الصورة الجديدة من الدراما كانت تؤلف لكي تخرج على المسرح ، لكن مؤلفيها كانوا يعدون تقديم أنفسهم إلى القارى في الوقت نفسه شرفاً لهم ...

لقد تعلم الجمهور أن المسرحيات يمكن أن تقرأ ، كما أدرك مديرو المسارح بعد وقت طويل أن المسرحيات التى نظروا إليها على أنها مسرحيات أدبية - من الممكن تقديمها على المسرح ، (١)

و « لام » يؤكد أهمية الجانب الفكرى في الدراما الحديثة وتقدمه عند المؤلفين على الإطار . وهو ينقل عن « مترلنك » رأيه في أن معظم المأسى الكلاسيكية جامدة لا حركة فيها ، وإنما يتمثل جمالها وعظمتها في لغتها وليس في إطارها . ثم يقول : « وهذا يشير كذلك إلى خاصية هامة في الدراما الحديثة . فأولئك الذين روعوا من أشباح إيسن ، وقصة الموت لاشترندبرج Strindberg بعد ذلك بعشرين سنة ، يبدو أنهم لم يلاحظوا أن هاتين المسرحيتين لا تتضمنان عملياً أية حركة . فالانطباع المروع الذى تولدانه هو نتيجة لما يقال ، نتيجة لما يسميه مترلنك (الحوار الدخلى) (٢) . » . ويكفي في هذا الصدد أن نثبت رأى ناقد معاصر من أولئك القلائل الذين تمرسوا بفن المسرح من وجهتيه النظرية والعملية وهو « إريك بنتلى » ،

Ma tin Lamm : Modern Drama; tr. Karin Elliot; Basil (١)
Blackwell, Oxford 1952, p. xiii.

Ibid, p. xix. (٢)

فهو يقول لفريق الناس الذين يعتقدون أن المسرحيات لا تصلح للقراءة الصامتة : ما دام كل قارئ للتمثيلية مخرجاً مكتفياً بذاته وله مسرحه القائم في عقله الخاص ، فإننى أذهب إلى أن القارئ المهيأ تهية طيبة يستطيع أن يمارس التمثيلية في دراسته لها وأن يقدرها ، كما أذهب إلى أن التمثيلية التي تظهر عند القراءة رديئة كل الرداءة هي تمثيلية رديئة كل الرداءة ،^(١)

وهكذا يتضح لنا أن الدراما خلال العصور الحديثة قد تطورت في علاقتها بالمسرح ذاته وبالإخراج ، فأصبح من المستطاع أن يستقل العمل الدرامى عن الإخراج المسرحى ، وأن ينظر إلى هذا العمل نظرة دراسة وتقدير ، أى نظرة نقدية دون ، أن يكون فى ذلك أية جناية على جوهره .

وكما قلنا منذ قليل إن للوضع الحضارى أثراً فى تقدير الموقف ، فالعصر الحديث عصر قراءة ، رغم شيوع الوسائل الثقافية غير القراءة وما حدث فى الأدب المسرحى ، وإمكان قيامه مستقلاً عن المسرح ، أى عن المجال الأول الذى ظهر فيه ، هو نفس ما حدث فى الأنواع الأدبية الأخرى . فنحن - بنفس الطريقة - نقرأ كل الأنواع الشعرية والقصصية قراءة صامتة وكان الأصل فيها ألا تقرأ .

وقد ذهبنا بعيداً فى توضيح حقيقة إمكان قيام العمل الدرامى مستقلاً عن المسرح دون أن يفقده ذلك جوهره حتى كاد ينسينا ذلك الهدف الأصلى من هذا الجدل ، وهو صلة العمل الدرامى بالحقيقة ، فالآن يتضح لنا أن العصور التى نظرت إلى المسرح على أنه عنصر لازم ومكمل للعمل الدرامى كان من الطبيعى أن تعرف فى المسرح ومحاكاة للطبيعة ، أو دانعكاسه للحقيقة ، أو ما شابه ذلك من تعريفات . فوجود المسرح فى تصورهم جعلهم

Eric Bentley : The Playwright as Thinker; Rey al and (١)
Hitchcock. New Yerk 1946, p. 4,

يبدون - واعين أو غير واعين - من هناك، من حيث يقوم المثلون بأداء أدوارهم الوهمية . ومن ثم برزت فكرة « المحاكاة » وفكرة « الانعكاس » . وفي « عصر القراءة » ، لا يمكننا أن نتصور أن علاقة الدراما بالحقيقة علاقة « محاكاة » أو « انعكاس » . وبالنسبة لمن يأخذون في اعتبارهم عملية الإبداع الدرامي لا يمكن أن تدل المحاكاة أو يدل الانعكاس على شيء . وكذلك الحال بالنسبة للتفكير الواقعي فلا يمكن تصور قيام نوعين من الحقيقة أحدهما محاكاة أو انعكاس للآخر . ولا يبقى بعد كل هذا إلا أن تكون الدراما هي الحقيقة ، أو لنقل أن تكون كل دراما حقيقة .

* * *

واتحاد الدراما بالحقيقة معناه اتحاد الفنان بالحياة أو اتحاد المفكر بالفكر . فالمسرحية - ككل عمل أدبي آخر - ليست مستودعاً للأفكار أو الحقائق facts ، وإنما ترتبط الحقيقة فيها والفكرة بتجربة المؤلف . وإذا عرفنا أن جوهر الدراما هو الصراع ^(١) كان ذلك تأكيداً لحيوية الحقيقة المسرحية . إنها من نوع الحقيقة الأدبية أولاً وقبل كل شيء . وهي لذلك لا يمكن أن تقوم مستقلة ، بل تبرز خلال أجزاء من حياة بعض الناس يضر بها المؤلف ، ويجعلها من نفسه موضع التأمل والتفكير . ورويداً رويداً تطفو بوادر الفكرة على السطح ، ثم تأخذ في التشكل شيئاً فشيئاً - كما يقول « فرايتاج » في كتابه « فنية الدراما Die Technik des Dramas » - من المادة الخام التي قدمتها إليه بعض الأحداث المثيرة . وتبدأ الفكرة في التكون ، فتظهر في البداية حركات مفردة ، تظهر فيها جوانب

(١) انظر : Jean Beraud : Initiation à L'art dramatique Variétés Montréal 1936, p. 57.

من الصراع بين بعض الأشخاص وبعضها الآخر ، أو بين البطل والجو المحيط به . ثم تحدث عملية تشكيل جديدة ، فإذا بالعنصر الأساسي - رغم ماله من إثارة - إذا به يفصل ، وإذا بعناصر أخرى مختلفة تضاف إلى الموقف ، ثم يجعل كل ذلك داخل وحدة تربط الأجزاء ربط المسبب بالسبب . وهذه الوحدة الجديدة التي تنتج عن هذا هي الفكرة في الدراما وهي المركز الذي تدور حوله العناصر المستقلة الأخرى وتجذب إليه بفعل غامض كما هو شأن البلور . وخلال هذه العملية تتحقق وحدة الموضوع وأهمية الشخص و البناء السكلي للمسرحية (١) .

هكذا تتكون الفكرة في المسرحية ، نتيجة لنوع من النظر الموضوعي ، في مفردات الحياة . وهي لا تتكون منفصلة أو مستقلة عن العناصر المختلفة التي قدمتها ، بل تظل مرتبطة بها حتى النهاية ، مكونة معها « وحدة لا انفصام لها ، وهي جميعاً تعمل كالكائن البشري ، ينتج ويمتد في كل مكان » (٢) .

وعندما تترجم الدراما إلى الشكل الأدبي الخاص بها - وأعني بها الصورة الحوارية - يصبح الحوار وسيلة تتحرك بها كل المفردات نحو غايتها ، وليس فرصة لبسط الأفكار في صورة مجردة مستقلة عن الأبعاد الزمانية والمكانية للموقف وللشخص المتحاورة . وقد كتبت الآنسة جان ميشيل في بحث لها عن الحوار تقول : « يجب أن يكشف الحوار عن الشخصية ؛ فكل حديث لابد أن يكون حصيلة أبعاد المتكلم الثلاثة ، فيخبرنا عنه ، وعماهو كائن ، ويلجأ إلى ما سيصير إليه » (٣) . وتقول

(١) انظر : Clark : European Theories of Drama, P. 354

(٢) Ibid P. 355

(٣) Lajos Egri ; The Art of Dramatic Writing; Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives London, Isaac Pitman & Sons 1950, p. - 233

في موضع آخر : « لا تدع أبطالك يخرجون من طبيعتهم ليلقوا خطبة »^(١) وهاتان الملاحظتان لها أهميتهما في مجال المقارنة بين الحوار الذي نقرؤه في المحاورات الفلسفية والحوار المسرحي . فالحوار الفلسفي يهدف أولاً إلى الكشف عن الفكرة في ذاتها . أما الحوار المسرحي فيهتم بالكشف أول شيء عن الشخصية . وهذا يؤكد ما سبق أن ذهبنا إليه من أن الحقيقة التي يكشف عنها العمل المسرحي حقيقة تتوج التجربة التي سيمر بها شخص المسرحية ، والتي لن تكتمل إلا باكتمال المسرحية ذاتها . فالحوار حركة بالشخص نحو الاكتمال خلال مراحل التجربة ، وليس حركة بالفكرة التي جئ به بالشخصية مقدماً من أجل إبرازها . المؤلف المسرحي لا يعرض في عمله أفكاراً مجردة مهما كانت هذه الأفكار نيرة ، لأن عمله يرفض هذا المنهج ، وإنما تطفو الفكرة في نفسه مصاحبة للأجزاء الرئيسية من القصة وللشخص الرئيسيين وللأجواء العامة بألوانها وطعومها المختلفة .

وهنا ينبغي أن نؤكد أن المسرح الفكري أو مسرحية الأفكار Drama of Ideas ليست — بناء على ما تقدم — هي ذلك النوع من المسرحيات التي يحشد فيها أكبر قدر ممكن من الأفكار . وإنما هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئاً فشيئاً من خلال ما يدور فيها من صراع ، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع . فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية ، وإنما هي تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضات ، ومن الصحيح أن هذا النوع من المسرحيات يتوجه به مؤلفوه أولاً إلى العقول ، غير أن هذا لا ينبغي أن يطمس حقيقة العمل الفني الأصيل ، وهي أنه يوحى

بالفكرة وليس وسيلة لنقل الفكرة^(١).

وطبيعة «الفكرة الدرامية» ذاتها تتناهى مع أن تكون المسرحية وسيلة لنقلها. ذلك أن الفكرة هي المسرحية ذاتها. فالفكرة تمثل أطرافاً حية مختلفة الأمزجة والمشارب، مختلفة الإرادات والعواطف، وهي أطراف تتجاذب وتتباعد، وتنصر وتفشل، وتقوى وتضعف؛ ويعترىها كل ما يعترى الحياة في الكائن الحي من أحوال وظروف. وما يجرى على ألسنة الأشخاص في المسرحية من أفكار جزئية لا ينفصل عن موقفها وظروفها، وليس هو — بعد — الفكرة الرئيسية الشاملة للمسرحية. إنها جزئيات تساعد هذه الفكرة على البروز حين ينتهى صراع الأقطاب المتقابلة إلى غاية. حتى الأشخاص نفسها يمكن النظر إليها من حيث هي أجزاء من الفكرة لا على أنها مجرد أدوات لحل الفكرة. ويذهب «كرين Crane» إلى أننا نتكلم عن شخوص المسرحية أو العمل القصصى على أنها رموز، وفي حالات أخرى نتحدث عنها على أنها أشياء واقعية، يعنى أننا في بعض الحالات ننظر إليها لما ترمز إليه من فكرة أو دلالة، وفي حالات أخرى ننظر إليها لذاتها، أى أن ما تدل عليه من حقيقة قائم فيها. لكن هاتين الطريقتين من تناول كليهما — كما يقول كرين — من الممكن أن تتمثلا في أى عمل فنى. وفي هذه الحالة يستقيم لنا أن نتحدث عن أوتلو ودسديمونا وإياجو — مثلاً — لامن حيث هم أشخاص فحسب، ولكن على أنهم يمثلون المفهوم الأوتلوى والمفهوم الدسديمونى والمفهوم الإياجى^(٢).

(١) الإشارة هنا إلى عبارة لجورج سامبسون بصدد حديثه عن برناردشو، انظر:

Philip A. Coggin : Drama & Education ; Thames & Hudson, London 1956, p. 249.

(٢) انظر : R. S. Crane : The Language of Criticism and the structure of Poetry, University of Toronto Press 1953, P. 121.

وكائناً ما كان العصر ، وكائناً من كان المؤلف المسرحي ، لم يكن بد دائماً من عملية تشقيق الفكرة الدرامية وتجسيم جوانبها المختلفة في بنيات إنسانية ما دام الهدف البعيد من المسرحية إنسانياً .

وقد لوحظ أن « معظم الناس يمرون في وقت من أوقات حياتهم الشعورية بتجربة يشعرون فيها أن عقولهم منقسمة قسمين ، وأن كل جزء يحتمل على انتباه خضة في الحياة تغاير خطة الجزء الآخر . وأصبح (صوت الصمير) شيئاً يضرب به المثل . وقد ذهب كتاب المسرح في العصور الوسطى إلى أن هذه الرغبات أو الدوافع العقلية المتعارضة تمثل أشخاصاً حقيقيين ، تقدموا بهم على المسرح بوصفهم شخصيات ، وما كان أكثرهم ! فقد كانت هناك الدوافع التي تدفع بالإنسان إلى الشر ، وكانت تعرف بالخطايا السبع القاضية ، كالزهو ، والحسد ، والخمول ، والتهور ، والبخل ، والغضب ، والشراهة ، وكان هناك كذلك الفضائل الخلقية السبع ، كالإيمان ، والأمل ، والكرم ، والعدل ، وقوة الاحتمال ، وضبط النفس ، والحكمة . ولم يكن جميع الكتاب على وفاق بشأن هذه القائمة ، لكن معظمهم كانوا متفقين على إبراز أن حياة الإنسان حرب بين هذه المؤثرات المختلفة . وهي حرب مستمرة في داخله أكثر مما هي في خارجه ، ^(١) .

وفي حين جسم المؤلفون المسرحيون في العصور الوسطى الدوافع العقلية والرغبات الإنسانية في صورة شخوص ، اكتفى المؤلفون الأوائل باختيار الأشخاص والأحداث من التاريخ أو الأسطورة ، وتقديمها في صراع نفسي ، ^(٢) . وهذه الشخوص التاريخية أو الأسطورية ينطبق عليها المعنى الرمزي الذي يتحدث عنه كرين منذ قليل ؛ فيصبح بالمثل الحديث

Whitfield (G. J. N.) : An Introduction to Drama, (١)
Oxford Univ. Press, 1938, p. 31

Lamm : op. cit. P. xiv (٢)

عن المفهوم الأوديبى والمفهوم الإلكترى والمفهوم الأورستى فى المسرح القديم . أما شيلر فقد ترك الدوافع والرغبات الإنسانية . كما ترك شخوص التاريخ أو الأسطورة ، وراح « يشرح الواقعة التاريخية نفسها » . ومسرحيته Wallenstein محاولة لصياغة التاريخ فى صورة درامية ، بأن يجعل العوامل المختلفة فى التاريخ ، بعد تجسيمها فى شخصيات ، تتصارع بصورة مباشرة الواحد مع الآخر (١) .

كل هذا يؤكد لنا أن الفكرة فى المسرحية الفكرية لا تقوم مستقلة ، وليست الشخوص مجرد أدوات لحملها أو نقلها ، وإنما تتمثل الفكرة فى هذه الشخوص ذاتها وهى تعمل وتحرك وتتصارع وتتطور نحو غايتها . وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن المسرحيات الفلسفية . وقد أطلق « بنتلى » على مسرحية « خلف الأبواب المغلقة » لسارتر أنها مسرحية فلسفية . « ليشرح فيها ذلك الارتباط بين مقتضيات التمثيل والفكر الجاد ، وتلك التجربة الأخيرة من جانب المذهب ضد الطبيعى فى الدراما الفرنسية ، وذلك التحليل الأخير للنفس عن طريق الفحص الدقيق الخفى بوساطة البصيرة » (٢) . ونحن يكفيننا فى تشخيص المسرحية الفلسفية أن يتحقق فيها ذلك التفكير الجاد فى صورته الدرامية ، لا فى صورته المجردة ، بحيث لا يطنى الجانب الفكرى على الصورة الدرامية . وهى بعد ذلك المسرحية التى تعبر عن حقيقة إنسانية جوهرية ، فتمثل بذلك الحياة فى أعماقها .

Lamm : op. cit., P. x v- (١)

Bentley : The Playwright as Thinker ; pp. 237 - 8 (٢)

الفصل الثالث

المنهج الدرامى فى التفكير والتعبير

- « إن المجتمع البشرى يدرج ويشب متغنياً ،
- « بأحلامه ثم يأخذ بعدئذ فى سرد أعماله ، ،
- « ثم يعمد آخر الأمر إلى تصوير أفكاره . »

فكتور هوجر — مقدمة كرمويل

١ — إذا كنا نستطيع الآن أن نتحدث عن الأدب المسرحى المكتوب بوصفه جزءاً من الأدب العربى المعاصر ، فإن هذا لا ينسبنا النظر فى سر تأخر ظهوره . ولسنا بسبيل التحقيق التاريخى لتأخر ظهور الأدب المسرحى ضمن آدابنا العربية ، وخلق أدبنا القديم من هذا النوع الإدبى الخطير . كل ما يعيننا الآن هو التماس ما لهذه الظاهرة من دلالة فى مجال تطور الفكر العربى وتطور أدواته . ولقد حاولنا فى نصف القرن الأخير أن نعوض ما فاتنا فى مضمار التأليف المسرحى ، غير أن تعليل اهتمامنا الحديث بهذا النوع الأدبى لا تقاس صعوبته وأهميته فى الوقت نفسه بصعوبة تعليل تأخرنا فى هذا المضمار إلى هذا الوقت .

والسبب الشائع فى تفسير إحجام أدبنا عن التأليف المسرحى فى عصوره الأولى ارتباط التأليف المسرحى القديم بالأساطير ، حيث يجسم فيها المؤلفون روح الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية . ففى نزعة وثنية لم يكن الإسلام ليقبلها ، ولم تكن معانى الدين التى استقرت فى نفوس الناس لتسمح بقيام تفكير من هذا النوع^(١) .

(١) يرى الناقد الفرنسى جورج أليير آستر فى مقالته عن «مسرح توفيق الحكيم الفلنى» أن الدراما الحقة ، والبراجيديا على وجه الخصوص ، تبدو على جانب من التعارض مع روح الغيبة =

وهذا الرأي يناقش من عدة جهات أهونها الناحية التي ذكرها الأستاذ توفيق الحكيم في دفعه عن الإسلام تهمة وقوفه حائلاً دون شيوع هذا اللون من النشاط الأدبي . وهو يقول : « لقد سمح للناقلين أن يترجموا كثيراً من الآثار التي أنتجها الوثنيون : فهذا كتاب (كليله ودمنة) الذي نقله (ابن المقفع) عن (اللغة الفهلوية) ، وهذا كتاب (الشاهنامة للفردوسي) الذي نقله (البنداري) عن (الفرس) في عهدهم الوثني ! .. كما أن الإسلام لم يحل دون ذبوع خمریات (أبي نواس) ولا دون نحت التماثيل في قصور الخلفاء ولا دون براعة التصوير في (المنياتور) الفارسي ، كما أنه لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية التي جاء فيها ذكر لتقاليد وثنية^(١) ، إلى آخر ما استدل به على تقبل الإسلام لأعمال تحمل طابع الوثنية .

ولم يكن بالأستاذ الحكيم حاجة لنقض هذا الرأي إلى كل هذا الاستشهاد ؛ لأن الأدب العربي لم يبدأ بعد الإسلام ، والتفكير العربي كذلك - نقول إنه تأثر بالإسلام لكنه كان قائماً على نحو أو آخر قبله . فالتمضية إذن هي : لماذا لم يظهر التأليف المسرحي في العصر الجاهلي ، حيث الديانات الوثنية من جهة ، وحيث الشعر الناضج والشعراء الفحول ، من جهة أخرى ؟ فنحن لا نستطيع أن نتهم الإسلام بأنه وقف حائلاً دون التأليف المسرحي ، لأن هذا النوع من التأليف لم يظهر قبله عند العرب ، ولا كان لديهم أي نوع من الميل إليه أو القرب منه فيما أنشأوا من شعر . ويقال إن التراجيدى الإغريقية إنما نشأت في حجر الاحتفالات

== الإسلامية . ذلك أنها تقتضى وجود مبدأ ثوري على نحو من الأنحاء ، كما أنها تبتعد عن العقيدة الدينية بعداً ما . وحير بصطدم الإنسان بالقدر يتجدد في نفسه الأمل بأن تبرز ما سحنت فرصة لتبوير قدر محتوم بفعل من أفعال الإرادة الحرة (التراجيدى الحققة تنبع من الدين ، ولكنها لا تزدهر حتى توضع المقدسات نفسها موضع الشك والسؤال) .

انظر مقال في مجلة الآداب ، الممدد ٧ ، يوليو سنة ١٩٥٧ ، ص ٣٤ .

(١) توفيق الحكيم : مقدمة أوديب ، ص ٢٠ ، ط ٢ سنة ١٩٥٧ .

إلدينية الموسمية ، فى أعياد الحصاد وأعياد باخوس . هذا شأن التراجيدى الإغريقىة ، أيتحتم لذلك ألا تنشأ التراجيدى إلا فى مثل هذا النوع من الاحتفالات الدينية ؟. فإن كان لابد من ذلك فقد كان لدى العرب فى الجاهلية موسم دينى كبير هو موسم الحج ، وكانت مكة فى هذا الموسم تستقبل وفود الحجاج من كل صوب ، أما كان من الممكن أن تمثل فى هذه المناسبة قصة من القصص الدينية الشائعة آنذاك ؟ ، أو أن تظهر الأناشيد المناسبة والمنشد والجوقة على أقل تقدير ، ثم تتطور هذه العناصر إلى الدراما فيما بعد كما حدث عند الإغريق ؟ ، لكن شيئاً من ذلك لم يحدث . وهو لم يحدث رغم توافر الظروف التى سمحت - فيما يقال - بحدوثه عند شعب آخر هو الشعب الإغريقى . فالشعراء وفرة ، والديانة الوثنية قائمة ، والاحتفال الدينى المسمى لا ينقطع فى عام من الأعوام ، مما يضمن عنصر الجمهور . فإذا كان فن المسرح يتولد من الحياة ، وإذا كانت الحياة هكذا تتوافر فيها الأسباب الكافية ، فلماذا لم يظهر هذا الفن على أية صورة من صورته فى العصر الجاهلى ؟.

يقدم الأستاذ الحكيم سبباً آخر حال دون قيام أدب مسرحى عند العرب وهو : « افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار »^(١) . وهو سبب حضارى . نحاول أن نعوذ إليه كثيراً من الظواهر الأدبية والفكرية عند العرب الجاهليين . ذلك أن من ينظر إلى بناء المسرح الإغريقى ، يحكم من الفور بأن هذا أمر لابد له من مدنية مستقرة ، وحياة اجتماعية موحدة مكتملة . والشائع أن هذا اللون من الاستقرار ، الذى يضمن قيام مدنية من هذا النوع ، لم يكن متوافراً لدى العرب . غير أن المسألة ليست بهذه البساطة . ومن الصحيح أن شكل الحياة الاجتماعية له أثره فى تكوين المسرح وفلسفته واتجاهه ، كما حدث عند الإغريق ، حيث كان المسرح انعكاساً لكل ما يشيع فى حياتهم من مبادئ ومثل وفلسفات ، وكانت

المسرحيات ، المآسى منها والكوميديات ، شديدة المساس بحياة الناس وأسسها الاجتماعية والسياسية ، غير أن التقدم المدنى لا يمكن أن يكون هو الدافع إلى التأليف المسرحى ، أعنى أن المسرح من حيث هو مرفق اجتماعى لا يخلق المؤلف المسرحى . وقد بينت الدراسات الحديثة لحياة العرب قبل الإسلام أنها لم تكن حياة بدوية فى مجملها ، وأنها لا تقتصر إلى عنصر الاستقرار كما كان التصور القديم ؛ ففي حياة العرب فى جنوب شبه الجزيرة ، وفى شمالها الشرق والغربى ما يوحى بقيام بنىات اجتماعية تستمتع فى حياتها باستقرار نسبي لا بأس به . أما من حيث التقدم المدنى والعمرانى فقد عرفت هذه المناطق المبانى الضخمة والقصور ، ولم يكن من الصعب عندئذ - لو احتاج الأمر - تشييد ذلك المرفق الاجتماعى الملشود ، أى المسرح .

والذى أبغيه من مناقشة هذه الوجة هو ألا نظن أن حياة الاستقرار وتقدم العمران هما السر فى قيام المسرح الإغريق وعدم قيامه عند العرب . والقول بهذه الدعوى يحتم على صاحبه أن يعلل لعدم قيام المسرح العربى بعد أن صار للجمع العربى شكل مستقر بعد الإسلام ، وبعدم التقدم العمرانى الهائل الذى تم فى عهد الأمويين والعباسيين . ويقدم إلينا الأستاذ الحكيم هذا التعليل فيقول : « إن العرب فى الدولة الأموية وما بعدها ظلوا يعتبرون شعر البداوة والصحراء مثلهم الأعلى الذى يحتذى ، وينظرون إلى الشعر الجاهلى نظرهم إلى النموذج الأكل الذى يتبع . فهم قد أحسوا فقرهم فى العمارة ولم يحسوا فقرهم فى الشعر . وهم عندما أرادوا أن ينقلوا عن غيرهم وينهلوا ذهبوا كل مذهب ونظروا فى كل فن ، إلا فن الشعر الذى اعتقدوا أنهم بلغوا فيه الغاية منذ القدم ،^(١) .

والواقع أن الشعر العربي القديم كان في بابه كاملاً وناضجاً ، لكنه لم يكن ليتطور - مع استقرار حياة الشاعر - إلى الشعر الدرامي . فليس من الحق أن الدراما تطور للشعر الغنائي . وكان من الممكن أن يظفر العصر الجاهلي بالشاعر الغنائي والشاعر الدرامي ، وأن يتمثل النوعان في وقت واحد . غير أنه لما كان الشعر القديم لم يعرف المعنى الدرامي والشكل الدرامي ، تركز اهتمام الشاعر في ذلك النوع الغنائي الذي وصل به إلى حالة كافية من النضوج والاستواء . ولو قد ظهر الشعر الدرامي في العصر الجاهلي لكان حرياً أن يتطور على أيدي شعراء الأمويين والعباسيين المثقفين نسبياً . ومن الممكن تلمس بعض العناصر الدرامية في شعر شاعر أو آخر عباسي ، غير أن المنهج الفكري والنفسي العام لدى الشاعر العربي لم يكن يسمح باستقلال هذه العناصر في شكل أدبي جديد هو الشكل الدرامي . فصحيح إذن أن اتخاذ الشعر القديم مثالا يحتذى حال دون دخول أى شكل شعري آخر كالشكل الدرامي ، لكنها حيولة ما كانت لتكون ذات خطر لو وجد الشاعر الدرامي بحق ، وخاصة في العصور المبكرة .

وقد تكون الأسباب السابقة منطوية على شيء من الحقيقة ، رغم أنها ليست في مجملها كافية لتفسير الظاهرة . والمشكلة - بعد - خليقة يبحث تاريخي وإثنولوجي يكشف لنا عن مبررات من حياة العربي أكثر صلابة من كل ما تقدم من فروض . وإلى أن تتوافر هذه الدراسة لانملك - في بحثنا هذا - إلا أن نتقدم بفرض جديد في مجال هذا التفسير ، يصح - بعد - أن يكون بدوره موضع امتحان ودراسة .

* * *

٢ - ونبدأ بأن تتساءل : ما الدلالة الخاصة للتعبير الدرامي؟ أو بعبارة أدق : ما الدلالة الخاصة للاهتمام إلى التعبير الدرامي؟ ويستطيع ابتداء

أن نقول إن دلالة ذلك أن الإنسان قد أخذ يفكر في الحياة . فظهور عنصر التفكير بشكل موضوعي إلى حد ما جعل الحياة صالحة لأن تكون موضوع التعبير . لكن هذا الفرض بهذه الصورة يبدو غير كاف ؛ ذلك أن التفكير الذى يتخذ من الحياة موضوعاً ليس غريباً على الإنسان حيث كان ؛ فالمقدرة الفكرية بهذه الصورة لم تحتكرها أمة دون أمة ، وليست وقفاً على أناس بذواتهم دون أناس .

لا بد إذن من بعض التحديد ؛ فلا بد أن يكون الفكر الموضوعي الذى هو أساس الشكل الأدبي الدرامى راجعاً إلى خاصية معينة في منهج التفكير ذاته . فإذا كان كل الناس يفكرون بحق في الحياة فإن طرائقهم في هذا التفكير تختلف . ومن ثم يمكن أن يقال - ولعل هذا هو الفرض الراجح حتى الآن - إن المنهج التجريدى في تناول الحياة لا يدع مجالاً لظهور الشكل الدرامى في التعبير الإنسانى ، في حين أن الفكر القائم على عرض تفصيلات الحياة وجزئياتها لتركيب كل تتمثل فيه « الوحدة التى تجمع الشتات » هو الأساس الصالح لظهور هذا الشكل الدرامى . فإذا كانت العقلية العربية نزاعة إلى التجريد لا التفصيل ، ويعنيها العام في صورته المتجاوزة لكل تحديد وتصنيف ، لم يكن غريباً أن نجد لها لا تهتدى منذ البداية للتعبير الدرامى ولا تصطنعه حتى في أزهى عصورها وأوج نشاطها .

ومع ما يبدو في هذا الفرض من وجاهة ، ما زلت أحس بأن الشكل الدرامى لا يكفي لبروزه في مجال التعبير أن يكون منهجه الفكرى موضوعياً يعنى بتفصيلات الحياة ، لأن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردى (القصصى) ولا يلزم أن ينتج عنه التعبير الدرامى . فالدراما - كما نعرف - ليست قصة أو سلسلة مترابطة من الأحداث كتلك التى تجمعها الحكايات القصيرة أو الروايات الشعبية

الطويلة . هناك — كما نعرف — عملية اختيار لما هو جوهرى من هذه الأحداث واستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية . وهى ليست عملية تجريد بقدر ما هى اهتمام بالعناصر الجوهرية فى الحياة . والمسألة كلها تتركز فى عملية الاختيار هذه ، فعليها تتوقف كل مشخصات التعبير . والتعبير الدرامى فى أقوى وأبرز صوره (الصورة المسرحية) يدلنا فى وضوح على أن مؤلفى المسرح يتميزون بصفة خاصة بمقدرة على ما يسمى : « الإدراك المأساوى للحياة »^(١) . إن إدراك ما فى الحياة من مأساة ، أو إدراك مأساويتها هو الغرض الذى نضيفه الآن فى سبيل تحديد ما لظهور التعبير الدرامى من دلالة خاصة . وبغير هذا الإدراك لم يكن من الممكن — فيما أرى — أن يظهر هذا التعبير الدرامى الراقى (أعنى الصورة المسرحية) مهما توافرت الظروف والاستعدادات الخاصة والعامة . وفقدان هذا النوع من الإدراك المأساوى هو — فيما أرى كذلك — السبب فى خلو تعبيرنا الفنى القديم من النزعة الدرامية . ونتيجة لذلك لم تغلغل الدراما فى الشعر القديم نفسه ، كما لم يظهر الشكل الدرامى فى التعبير أصلا . والسبب فى ذلك أن الشاعر القديم لم يعرف المنهج الدرامى فى نظره إلى الأشياء أو الحياة ولم يصطنعه . قد نجد الشاعر — كغيره من الناس — يعيش المأساة ولكنه لا يفقهها . قد يحسها ويحاول التعبير عنها لكنه التعبير العاطفى الغنائى لا التعبير الدرامى . وقصائد الرثاء وشكوى الزمان الكثيرة تمثل ذلك . فانت فيها مع الشاعر نحس لوعة الفقد وتكرر الأيام ، وقد تطفر الدموع إلى عينيك لما تحمله إليك الكلمات من حرقه ، لكن هذه القصائد ليست من الدراما فى شئ ، وهى — رغم ما فيها من لواعج الحزن — لا تنطوى على مأساوية الإدراك المأساوى للحياة .

(١) هذه العبارة لأوثامونو ؛ انظر : Francis Fergusson : The Idea of a

Theater ; Doubleday Anchor Books, 1958, .

(م ء قضايا الإنسان)

فالدراما كما نحتاج إلى الإحساس الحاد تستقطب — كما سبق أن رأينا — التفكير العميق . وكوننا نحس المأساة لا يكفي لإخراج الدراما ، إذ لا بد إلى جانب ذلك أن نفقهها . وشاعرنا القديم كان قصاره التعبير عن حزنه وألمه ، فهو غاية ينتهى عندها بمجوده لا يتجاوزها ، أما ماذا بعد الحزن والألم فلا شئ . ولا حركة .

والحقيقة أن المزاوجة بين مشاعر القلب ومدركات العقل هي المسألة الأولى في شعر يراد به أن يعبر عن كيان الإنسان وعن موقفه العام من الحياة . فالتجربة الإنسانية ليست مجرد انفعالات عاطفية إزاء الأحداث ، فهذه الانفعالات — كما سبقت الإشارة في الفصل الماضي — لن تصلح وحدها أساساً لتعبير درامى ، وكل ما يمكن أن تصلح له التعبير الغنائى . وهكذا ظل شاعرنا بعيداً عن مأساة الإنسان في الحياة وبعيداً — بسبب ذلك — عن الصورة الدرامية التي كانت حرية أن تكسبه الخصوبة والعمق فصلا على الحيوية .

٣ — إن العناصر الأساسية التي لابد من توافرها وبروزها وتفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامى هي : الإنسان والصراع وتناقضات الحياة . ولم أشأ أن أقول الإنسان وتجارب الحياة حتى لا نحتاج إلى وصف معين لهذه التجارب . فالإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحياناً أى مع ذاته ، وأحياناً أخرى مع الآخر ، أى مع ذوات أخرى قد تكون ذواتاً إلهية أو طبيعية أو إنسانية أو أى نوع من الذوات التي يصطدم بها الإنسان في حياته . فإن لم يقع هذا الاصطدام على النحو الذي نتصوره وتجنب الإنسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر ، ذلك الاحتكاك الذي بذكى لهيب المعركة ، واكتفى بأن يمعن النظر ، وأن يتابع

الأشياء والحياة في دورانها وصيرورتها - عندئذ لا يخلو الأمر من أن تفتح بصيرته - في سعيه الدائب لرصد الأشياء وفهم الحياة - على «التناقض» الذي يتمثل سواء في أبسط جوانب الحياة أو أكثرها تعقيداً .

والإنسان في الحالتين . حالي الصراع ورصد المتناقضات ، يستطيع - إذا أوتي القدرة التعبيرية - أن يقدم إلينا إنتاجاً درامياً من الطراز الأول . يستطيع أن يقيم بناء فلسفياً يفسر لنا فيه الحياة والأشياء . وهو تفسير له قيمته الخاصة لأنه ناتج عن ممارسة مباشرة للحياة ، وتمثل لها . إنه في الحقيقة ليس تفسيراً للحياة كما قال ماثيو أرنولد ، أو نقداً لها كما قال كولردج ، وإنما هو - كما انتهينا في الفصل السابق - أقرب إلى بناء الحياة منه إلى ذلك التفسير أو النقد .

فتفسير الحياة يفترض منذ البداية أنها قد أصبحت قائمة أمامنا قياماً عيانياً كاملاً ، وأتينا نريد أن نحللها وننقد مفرداتها وبمجملها ، أو - بعبارة أخرى - أن نبرز فيها نواحي الجمال ونواحي القبح . والحقيقة أن الحياة ليست ذلك الشيء الجاهز ، لكنها تلك المفردات المتفرقة المختلفة التي نحاول أن نجتمعها وأن نربط بعضها ببعض ، وأن نؤلف منها ذلك المخلوق الذي نسميه بعد ذلك الحياة

* * *

٤ - ولكيلا يكون حديثنا تجنياً على شاعرنا القديم من جهة ، ولكي نعزز الفكرة أو الفرض أسوق مثالا أو مثالين يكشف لنا تحليلهما عن أن السر في عدم قيام أدب درامي عند العرب قديماً هو فقدان ما سميناه الإدراك المأساوي للحياة .

إن الحياة لم تخل يوماً من الأيام من المأساة ، لكن ماذا كان موقف شاعرنا القديم منها ؟ إن حوادث الفقد أو الشكل تبعث الحزن في النفس ،

لكننا لا نريد من الشاعر أن يحدثنا عن حزنه ، سواء بالوصف أو التحليل ، وإنما يهمنا منه أن يسجل مجموعة المدركات التي تجمعت في نفسه وتطورت بالموقف الفردى الجزئى إلى تصور عام ، إلى القضية في أبعد أغوارها وأكثر مراحلها عنفاً وحدة ، أعنى قضية الإنسان . وقد قلنا منذ قليل إن شاعرنا القديم لم يكن يقف ليفقه التجربة بل كان يكتفى بتسجيلها . وهذا هو النابغة يرثى أخاه فيقول :

لا يهين الناس ما يزعون من كلاً وما يسوقون من أهل ومن مال
بعد ابن عاتكة الثاوى على أمر أمسى ببلدة لا عم ولا خال
سهل الخليفة ، مشاء بأقدحه إلى ذوات الذرا حال أثقال
حسب الخليلين نأى الأرض بينهما هذا عليها وهذا تحتها بالى

فالأبيات الثلاثة الأولى لا تعنينا فى شيء ، فقد بدأ الشاعر باستجلاب الحزن إلى نفوس الناس وصر فهم عن التهالك على الحياة والاستمتاع بها بعد أن فقد أخوه الحياة وفقد الغم والخال ، وهو الرجل الدمث الكريم الذى يعول عليه ، أما البيت الأخير فله أهمية خاصة : لأن الشاعر ترك الناس وترك أخاه وخلائقه ، أو لنقل إنه ترك الحادث ووقف يتأمل قليلاً : فالبلدة التى صار إليها أمر المرنى مكان فقر ، لا أهل فيه ولا صاحب . إنه القبر . وإذا كان الفراق على وجه الأرض بين الخليلين جسيماً فما أجسم ذلك الفراق الذى يورى أحدهما التراب ويترك الآخر يدب فوق الأرض ! هل أدرك النابغة المأساة هنا ؟

الحقيقة أن النابغة قد عمد توأ إلى تسجيل ذلك التناقض الذى يخلق المأساة ، والذى يقع فى الحياة فيعطىها المعنى والدلالة . وقد لخص هذا المعنى فى أبسط عبارة ممكنة ، وفى أقل ألفاظ ممكنة ، على نحو مذهل (هذا عليها وهذا تحتها بالى) . ومن الممكن أن تبين فى ذلك أن الشاعر قد استطاع

ملاحظة المأساة ، وأنه استكشف عنصراً درامياً ممتازاً تولد نتيجة لوقوع ذلك الحادث المؤلم ، حادث وفاة أخيه . لكن الغريب أن تكون هتفه هي الغاية التي ينتهي عندها الشاعر . فهو لم يتحرك خطوة واحدة بعد ملاحظة هذا التناقض ، بل لعله لم يقف أمام هذا التناقض على أنه تناقض مطلقاً ، لكنه اكتفى من الملاحظة بالواقعة الحرفية في ذاتها (هذا عليها وهذا تحتها) . كما خرج من هذه الواقعة بدلالاتها الحرفية كذلك ، وهي فرقة الخليلين . فالتابعة إذن لم يدرك المأساة وإنما أدرك الجانب الحزين من الواقعة . وهو لم يبين من هذه الواقعة موقفاً درامياً ، رغم إمساكه بأطراف الدراما فيها . فالصرع بين الإنسان والحياة لا يقوم إلا والإنسان يدب فوق الأرض ، والنصر الذي يمكن أن يحرزه الإنسان رهن ببقائه حياً . وبذلك تصبح «فوق الأرض» علاقة على انتصار الإنسان أو احتمال هذا الانتصار . أما الهزيمة فلا يمكن تحقيقها إلا إذا صار الإنسان «تحت الأرض» . إنه إذن صراع بين الفوق والتحت ، بين الحاضر والغائب ، بين المعلوم والمجهول ، بين الواقع والحقيقة . إنها درامة الحياة .

هذا مثال من موقف الشاعر العربي القديم من مأساة الحياة . فإذا تركنا الشاعر وقصديته تلك التي لم يخرج بها عن غرض الرثاء — مجزء الرثاء — ونظرنا في بعض جوانب الحياة ذاتها قبل أن يعرف العرب الإسلام وجدنا الحياة زاخرة بموضوعات درامية من الطراز الأول ، ولم يكن ينقصها إلا المؤانف الذي يلتقطها ويستغلها في إطار مسرحي كان يكفينا منه أن يحقق الفكرة المسرحية دون الشكل المسرحي . وأسوق هنا مثالا له أهمية خاصة بالنسبة لمن يحبون أن يقارنوا بين الظروف التي ساعدت على قيام المسرح الإغريقي وتلك التي عاقت قيام المسرح العربي . والمثال يتلخص في قصة افتداء عبد الله بن عبد المطلب . فيوم احتضر عبد المطلب بئر زمزم نازعته فيه قريش ، وكان يومذاك لم ينجب غير ابن واحد ،

فقال لهم إنكم تستضعفونني لأنني لست كثير الولد ، ولكن الذى سخرنى لهذا الأمر خلى أن يمنحنى من الولد من أكاثركم به . وإنى أقسم إن منحنى من الولد عشرة ذكورا أراهم بين يدي لأضحى له بواحد ! ومرت السنون ، وجاء اليوم الذى بلغ فيه أبناؤه من زوجاته عشرة بميلاد حمزة ، وكان عليه أن يوفى بنذره . وأصابه الهم فى ذلك ، لكنه قرر أن يبر بقسمه ، لجمع أبناءه فاذا هم جميعا يقرونه على الوفاء بالنذر ، ويتقدم كل منهم معلناً استعداداه أن يضحي به دون إخوته . عندئذ كان لابد من ضرب القداح بينهم ، وينتهى الأمر باختيار أحب أبناء عبد المطلب إلى نفسه وهو عبد الله ، فيستاقه أمامه إلى المذبح وفى يده المديّة . لكن بناته أخوات عبد الله وأمن يقفن دونه ويستصرخن قريشاً لتخليصه من هذا المصير الأليم . وبعد لآى يوافق عبد المطلب على أن تدار القداح بين ابنه ومائة من إبله يضحي بها بدلا منه . وبعد لآى تستقر القداح على الإبل فيضحي بها وينجو عبد الله ليصنع بنجاته قصة تعيش فى ضمائر قريش زمناً (١) .

هذه القصة كانت حرة أن تلفت الشاعر ذا الحس المأساوى لأن يقف عندها ويمعن النظر فى موقف عبد المطلب ذاك بين الفدية التى فرضها على نفسه . والتزم بها بقسم أمام الله وبين حبه لأعز أبناؤه . ولم يكن القسم وحده هو المتحكم فى عبد المطلب وفى مصير عبد الله بل كان الشرف كذلك يحركه أصيلاً لإنجاز الضحية ؛ فماذا يكون موقف عبد المطلب — الزعيم الكبير لبني هاشم — بين زعماء قريش وأفرادها حين يتخاذل ويضعف ؟ إن عنصر الصراع — العنصر الجوهرى فى العمل الدرامى — متوافر فى الموقف بشكل كاف ، والشخص الآخرى التى فى القصة تعين عليه وتساعد على التطور به . غير أن درامة هذا « الفداء » لم تكتب . هذا

(١) انظر الدكتور طه حسين : على هامش السيرة ، دار المعارف سنة ١٩٣٣ ، ١٠

في الوقت الذي نجد فيه قصة أخرى مشابهة عند الإغريق يستغلها الشاعر المسرحي هناك ، وقد يستغلها أكثر من شاعر ، في أعمال درامية ، وأقصد بذلك قصة إيفجينيا في أوليس . وتتلخص القصة في أن أجا ممنون كان قد أرسل خطاباً إلى زوجته كليتمسترا وابنتها إيفجينيا زاعماً أنه سيزوج ابنته من البطل أخيل . وكان ذلك في مدينة أوليس Aulis حيث كانت الإلهة ديانا قد أرسلت إلى أسطول الإغريق في طريقه إلى طروادة ريحاً معاكسة ، وذلك لأن الملك كان قد قتل غزالاً من غزلانها المقدسة ، فتوقفت الأسطول عن المسير وكادت الحملة على طروادة تفشل . وقد أعلن الكاهن كالحاس أنه يجب على الملك أجا ممنون أن يضحي بابنته لكي يهدى من خاطر الإلهة . وكان هذا هو السبب الحقيقي في أنه أرسل في طلبها . غير أنه عاد فكتب خطاباً آخر يطلب فيه إلى زوجته وابنته أن تبقيا حيث هما ، ولكن أخاه مينيلائوس يقابل الرسول في الطريق ويعود به ، فيخبر الرسول أجا ممنون بما حدث ، وينشأ بينهما جدل عنيف ، ويبقى أجا ممنون في همومه . ثم تصل زوجته وابنتها وابنتهما الصغير أورست . وعند بزوغ النهار يستيقظ المعسكر ، وتظهر المأسكة وطفلاها ، وترحب بهم جوقة من النساء ، ويستقبلهم أجا ممنون بمرح متكلف ، وفي خوف مكتوم ، في حين تبدو عليهم السعادة والشغف لمعرفة ما سيحدث من أمور سارة . وعشياً يحاول أجا ممنون أن يقنع زوجته بالعودة إلى أرجوس ، وأن تترك له أمر تدبير الزواج والاحتفال به . وحين يعييه الأمر يمضي لأخذ رأى كالحاس . وفي أثناء غيابه يحضر أخيل لكي يقرر أنه لم يعد يستطيع الانتظار ، وأن الحملة يجب أن تصل إلى طروادة وشيكاً . وهو يعجب من أن كليتمسترا تكلمه على أنه زوج ابنتها ، وحين يخبره أحد العبيد بحقيقة الأمر يتأثر بالموقف ، ويعد بأنه يبذل قصارى جهده لتخليص الضحية . ويعود أجا ممنون ليجد السر قد نفث ، وتحاول زوجته أولاً ، وبنته ثانياً ، أن تثنيه عن غايته ، لكنه

يؤكد لها أنه لا يستطيع أن يتراجع وبعد قليل يعود أخيل ليعلن أن الجنود يلحون في إنجاز الضحية ، وفي هذه اللحظة تعلن إيفجينيا على نحو بطولى استعدادها للموت في سبيل إنجاز شرف الجيش وانتصار الحملة ، وحتى يكسب أبوها ذكراً لا ينسى . ويقرر الجميع هذه الضرورة ، وبعد حفل رائع ، تغنى فيه الجوقة أغنية جنائزية وهي تقترب من مذبح ديانا ومع ذلك تظهر ديانا للآم الباكية لكي تخبرها أن ابنتها لم تمت بل قدمت بدلا منها ضحية أخرى فلا تصدق . ويملاً الحقد نفسها على زوجها ، وتهب الرياح ، وتمضى الحملة في طريقها إلى طروادة^(١) . ثم يصنع يوريبديد من هذه القصة مسرحية .

فالتشابه بين هاتين القصتين من حيث مدار الصراع واضح ، ويكاد لا يكون هناك أى فارق بين موقف عبد المطلب ذاك وموقف أجاممنون ، فكلاهما مركز لصراع حاد بين إرادة مملاة أو مفترضة من قوة غيبية ، تساندها معان جماعية ، وبين عواطف إنسانية ذاتية ، وكلاهما لم يجد مناً من أن يضحى بعواطفه في سبيل المجموع ، والتشابه بعد ذلك واضح في موقف كل من إيفجينيا وعبد الله البطولى ، وهما يمثلان الوجه الآخر للمأساة .

وليس هنا مجال الدراسة المقارنة ، وإنما هو مثال من واقع الحياة العربية القديمة ، أردت أن أسوقه تعزيزاً لفكرة أن الحياة التي ألهمت شعراء الإغريق مسرحياتهم لم تكن صنفًا خاصاً من الحياة لم يتهيأ للشاعر العربي ، وإنما كل الإشكال يرجع إلى افتقار هذا الشاعر مما سميناه الجنس المأساوى للحياة .

(١) انظر الدكتور محمد غلاب ، الأدب الهليني ، ج ٣ ، ص ١٩٤ — ١٩٥ (ط/١)

عيسى البابي الحلبي سنة ١٩٥٢) .

هـ -- وقد عرف أدبنا الحديث فن المسرح ، وظهر لدينا إنتاج أدبي مسرحي أمكن تداوله بالقراءة فضلاً على المشاهدة ، فصرنا نستطيع أن نتحدث عن أدبنا المسرحي ، ولا شك أن ظروف هذا العصر كانت أكثر موثقة من غيرها في أى عصر مضى لإنشاء هذا الأدب المسرحي . فأدبنا في العصر الحديث لم يعد يكتفى بأن يعبر في انفعال عن عواطفه ومشاعره العابرة إزاء وقائع الحياة ومشاهدها العابرة ، بل اتسع نطاق حسه وتجربته حتى شمل عصره في مجمله ، فتمثلت في نفسه أزمته مرتبطة بأزمة بلاده وبأزمة الإنسانية جمعاء . وكانت هذه الأزمة الموحدة الواسعة النطاق والعميقة الجذور هي الشرارة الأولى التي انطلقت منها التعبير فيما بعد . لقد تمثلت أمام الأدب درامية الحياة وتقاطب الأضداد فيها فنبه ذلك فيه حسه المأساوي . وبقية هذا الحس تفتحت مجالات التعبير كما تحدت أشكال هذا التعبير .

الأزمات التي مرت بها مصر والعالم العربي على مدى العصور كانت خيرة طيبة تفتحت عن ذلك النوع من الاستبصار والإدراك الشامل للحياة في شتى جوانبها وفي ترابطها . ومن جهة أخرى كان عصرنا هذا هو عصر النهضة بالنسبة لمصر وللعرب والشرق الإسلامي كله . وفي عصور النهضة تبرز ألوان مختلفة من الصراع والقلق الخصب الخلاق ، وهذا وحده كاف للفت الأديب لفتاً قوياً إلى تيارات الحياة التي تتلاطم من حوله ظاهرة على السطح أو خافية في الباطن . واستيعاب الأديب لهذه التيارات يمدّه بالمادة الأولية اللازمة لأي تعبير درامي .

ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول إن ضرورة التعبير الدرامي في أدبنا الحديث إنما نشأت هنا ومن أرضنا ولدواع فرضتها ظروف حياتنا . ومن أجل ذلك كان أدبنا المسرحي تعبيراً صادقاً عن تطور الفكرة في حياتنا المعاصرة ، ذلك التطور الذي تجاوز في مدى نصف قرن ما تخلف عنه في

قرون . ولعلنا في بحثنا هذا نوفق في دراستنا لقضايا الإنسان في تلك المسرحيات ذات الطابع الفكري في أدبنا المعاصر إلى بناء تصور عام لحياة الفكرة في ارتباطها الأصيل بحياتنا العامة وظروفنا خلال النصف الماضي من القرن العشرين .

فإذا تقرر أن الدافع الأصيل والمادة الأولية التي جعلت التعبير الدرامي ضرورة ملحة في حياتنا قد برزا وعاشا على أرضنا ومن ظروف حياتنا ، فلا إنكار — من جهة أخرى — لأن الشكل الذي أخرج فيه أدباؤنا ذلك التعبير الدرامي — وهو هنا الشكل المسرحي — يدين بفنيته للمسرحيات الأوربية . ومؤلف مسرحي بارز في حياتنا الأدبية كتوفيق الحكيم يعد مصداقاً لهذه الحقيقة ، فهو قد درس فنية المسرحية في فرنسا « فكان له من كثرة المرات في متابعة قوالب المسرحيات أن خلص بقلب كلي في المسرحية ، شخصي ، نتيجة طبيعته المميزة بمقدرتها على التمثيل . ومن هذا القالب كان يستنزل مسرحياته » (١) .

وعلى هذا النحو تكامل الجوهر الدرامي في حياتنا مع الشكل الدرامي المسرحي المعروف في الآداب التي سبقتنا في هذا المضمار لكي نخرج لنا من ذلك أدب درامي نرجو أن يكون في مستقبل الأيام أقوى أثراً منه في غابرها .

(١) الدكتور إسماعيل أدهم: توفيق الحكيم ، ص ٦٣ .

الباب الثاني

الإنسان والإقْدَرُ

افصل الأول

أوديب قديماً

نمريد :

أسطورة أوديب أسطورة قديمة ترجع إلى أبعد العصور ؛ فقد تحدثت بها الأودسة في نشيدها الحادى عشر^(١) . وهذا الأصل البعيد لها يجعلنا أقرب إلى اعتقاد أنها لإغريقية بشكل كاف ، أعنى أنها تعبير ضمن التعبيرات المختلفة عن جانب من جوانب الحياة الإغريقية ، وأنها تصوير لأشياء عرفها الإغريق ودخلت ضمن حصيلة تراثه ووراثاته .

غير أن هناك من الدارسين من يذهب بنا مذهباً آخر في تحقيق نشأة هذه الأسطورة ودخولها في مجموع الأساطير الإغريقية ، وأعنى بذلك ما كتبه كتبو عن أثر هيرودوت في شيوع هذه القصة التى ترجع في الحقيقة إلى أصل فارسي ، فهيرودوت يحكى لنا على نحو ممتع تلك المواقع الحربية التى كانت بين الإغريق والفرس في القرن السادس قبل الميلاد ، وهو يقصد إلى تأريخها . « وهذا التأريخ ينطوى على قصص رائعة . فهناك قصة تبلغ من الطول حداً لا يمكن معه حكايتها هنا هي قصة ميلاد قورش . وهي باختصار الحكاية العامة عن الطفل النباه الذى سيولد ، والذي سيصنع أشياء معينة . ويحاول البعض منع الولادة أو قتل الطفل ، وتفشل المحاولة ، وتحقق النبوءة على نحو مفرع . وأسطورة أوديب صورة إغريقية لهذه

(١) انظر : مقدمة الدكتور طه حسين لترجمة أوديب وثيسبيوس من تأليف أندريه

نمريد ، دار الكتاب المصرى سنة ١٩٤٦ ، ص ١٢ .

القصة . ومن الشائق مقارنة قصة قورش التي حكاها هيرودوت بمسرحية أوديب الملك التي ألفها صديقه سوفوكليس ، فهي في جوهرها نفس القصة ، ولكننا عند سوفوكليس تحمل مزيداً من الدلالة لا حد له ،^(١) .

ومعنى هذه الإشارة واضح ، وهو أن الإغريق إنما عرفوا قصة قورش تلك نتيجة لما كان من اتصال بينهم وبين الفرس في حروب القرن السادس ، وأن الإغريق أعجبهم القصة فأضفوا عليها طابعهم حتى كاد الأصل الأجنبي لها ينسى ، ولا تبرز منها إلا ملامح الشخصية الإغريقية . وليس سبيلنا الآن التحقيق التاريخي لهذه الواقعة ؛ فطبيعي أن تتبادل الشعوب التأثير والتأثير ، وطبيعي أن تشترك أحياناً في صور التعبير بلا تأثر ولا تأثير ، بل للتشابه في الطبيعة وفي الظروف ، ويبقى أن يشكل كل شعب ذلك التعبير بطريقته الخاصة .

ومن أجل هذا لا نستطيع أن نقول إن أسطورة أوديب تمثل الفكرة الفارسية تماماً ، ولكننا نستطيع أن نطمئن تماماً إلى أن مسرحية أوديب لسوفوكليس لا تمثل شيئاً فارسياً على الإطلاق ، وإنما تمثل الفكرة والتصور الإغريقي . أما الأسطورة فليست - في رأي جول لوميتير - إلا نوعاً من الحكاية الفلسفية الشعبية التي تخيلها فريق من الناس لكي يبرزوا من خلالها تلك البديهة الشائعة ، وهي أنه مهما يصنع الإنسان فإنه لا يستطيع الفرار من مقدوره .^(٢) وأما المسرحية فقد حملت هذه الأسطورة مزيداً من الدلالة لا حد له - كما قال كينو بحق . إنها عمل خصب ، إن لم يكن انخصب عمل مسرحي وصلنا مما ألفه شعراء المسرح الإغريقي .

H. D. Kitto : The Greeks; Pelican books, 19th, p. 110 (١)

Gustave Larraumet : Etudes d'histoire et de critique (٢)

dramatiques; 2^{ième} ed. 1899, Librairie Hachette, Paris, p. 10

أما الأسطورة فتحدثنا عن تلك اللعنة التي صبت على لا يوس ملك طيبة ، والتي تحققت في قصة ابنه أوديب . فعندما طرد لا يوس من مملكته لجأ إلى بيلوبس ملك طنطالة ، ولكنه بدلا من أن يعترف له بهذا الجبل اختطف ابنه الصبي كريسبس . ويستعيد لا يوس ملكه على مر الزمن ، ويتزوج أميرة تسمى جوكستا ، ولكن أبولو يحذره من أن لعنة نكباء قد صبت عليه نتيجة لسلوكه المشين إزاء بيلوبس ، وأن ابنه سوف يقتله .

وعندما تلد جوكستا ولداً يبعث لا يوس في طلب راع مسن ويطلب إليه أن يحمل الطفل إلى قمة جبل منعزلة يسمى جبل كتيرون ، على أن يقيده من قدميه حتى يموت . ولكن الطفل لا يموت ، بل يعثر عليه البعض ويحمله إلى قصر بوليب ملك كورنثة حيث عنيت به الملكة ميروب التي لم تنجب أطفالا ، وأسماه أوديب - أى « متورم القدمين » .

ويشب الصبي وهو يعتقد أنه ابن الملك والملكة . وتستقيم له الأمور على هذا النحو ، إلى أن كان يوم غيره فيه أحد الندماء السكارى بأنه ليس ابناً للملك والملكة ، وأنه لقيط . ويذهب الأمير الشاب إلى معبد دلف يستلهمه الحقيقة ، ولكنه يخرج من هناك بقرار خطير ، هو أنه قدر له أن يقتل أباه ويتزوج أمه ، وأن يجلب التعاسة لأهل مدينته .

ويظن أوديب أن هذه النبوءة موجهة إلى بوليب وميروب فيعدل عن العودة إلى كورنثة حتى يتحاشى تحقق النبوءة . ويمضى به الطريق إلى مكان عنده مفترق طرق . ولم يشأ أوديب - وقد اعتاد أن يكون أميراً - أن يفسح الطريق لعربة تحمل مسافراً آخر كبير السن ، كان يركب عربة يحوطها الخدم ويتقدمها البشير ، ورفض لذلك دعوة البشير الذي ما كان منه إلا أن قتل أحد فرسينه . ثم يتسع نطاق المعركة ، ويقتل أوديب

الرجل المسن الذى كانت العرب تقيه ، كما يقتل كل الحاضرين سوى واحد استطاع الهرب . وطبيعى أن يكون ذلك الرجل المسن هو لا يوس .

ويصل أوديب إلى مدينة طيبة مهبط رأسه وإن لم يكن يعرفها . هناك يجد أوديب قزعا وارثا كآيسود المدينة ، فقد كان هناك حيوان غريب مفزع له رأس المرأة وكفهاها وجسمه جسم لبؤة ، قد قبع على صخرة ، وراح يلقى الألفاظ على كل من يمر به . ولكن أحدا لا يستطيع الوصول إلى الحل ، ويكون مصيره الهلاك على يد أبى الهول . ويأتى أوديب فيسأله أبو الهول : ما الحيوان الذى يسير فى الصباح على أربع ، وفى الظهيرة على اثنين ، وفى المساء على ثلاث ؟ . فيجيبه أوديب : هذا الحيوان هو الإنسان . فهو فى الطفولة يزحف على أربع ، وحين يشب يمشى على اثنين ، وعندما يشيخ يتكى فى سيره على عصا . ويكون هذا هو الجواب الصحيح . ويستشيط أبو الهول غضبا لذلك ، ويلقى بنفسه من فوق الصخرة ، فينسحق ميتا .

وسرعان ما يتلقى أهل طيبة نبأ مقتل ملكهم لا يوس فى ظروف غامضة ، ولكنهم يشغلون عن هذا بذلك الشاب الذى خلصهم من الفزع الرابض عند مدخل مدينتهم ، وإذا كربون : أخو الملكة جوكستا . يتوج أوديب ملكا على طيبة ، ويمنحه يد أخته زوجا له وملكة . أما أوديب فلم يصنع . وقد أخذته الدهشة من الموقف . إلا أن قبل هذا الملك وهذه الملكة زوجا له ، وأخذ يحكم المدينة فى سلام عدة سنين .

وولد لأوديب من جوكستا ولدان وبناتان ، أما الولدان فإتيوكل وبولينيس ، وأما البناتان فإسمين وأنتيجون . وسارت الحياة سيرا عاديا مع هذه الأسرة ، إلى أن نزل بالبلاد الطاعون والمجاعة ، وتجمع الناس فى جماهير كثيرة خارج أبواب القصر يرجون ملكهم أن يتشفع لهم لدى الآلهة الذين كان يبدو أنهم محققون . . وأرسل كريون أخو الملكة

إلى معبد دانب ليعرف ما ينبغي أن يصنع حتى يرفع عن طيبة ذلك الشر ، فعاد برسالة محيرة تقول إن شيئاً قدراً يقيم في هذه المملكة لابد أن يزال ، ولابد من الكشف عن قاتل الملك لايوس وعقابه . وهنا يأخذ أوديب في البحث عن ذلك القاتل في همة ونشاط ؛ فسأل عن المكان الذي قتل فيه الملك . وعما جاء من أبناء مصرعه ، وهو في أثناء هذا البحث يصب لعنته على ذلك القاتل .

وفي ذلك الوقت كان هناك كاهن كفيف يسمى ترزياس ، فأراد أوديب أن يستشيريه في الخطب . ويأتى الكاهن ولكنه يمتنع عن الإفشاء بشيء ، ويستعطفه أوديب حيناً ويتوعده حيناً آخر ، ولكنه لم يشأ أن يفشى بشيء . غير أن غضب أوديب جعله ينطق أخيراً بالحقيقة المروعة ، وهي أن أوديب نفسه هو ذلك القدر الذي ينبغي أن تتخلص منه المدينة .

وهنا يبدو لأوديب كأنما قد دبر كربون له هذه المؤامرة حتى ينفيه ويتوج نفسه ملكاً على المدينة ، لأنه لم يكن ليصدق مطلقاً كلام الكاهن ذلك . ولكن ما يكاد الكاهن يذكره بقضيته الأولى وهي أنه لا يعرف أبويه حتى يدب الخوف في نفسه ، وإن كان ما يزال أميل إلى الاعتقاد في أن هذه المؤامرة يدبرها كربون من أجل الحكم ، وعندئذ يقرر أن مصير كربون الإعدام . ثم تأتى الملكة وتلطف من حدة الموقف ، وتقرر براءة أخيها كربون ، كما تعمل على إزالة الخوف من نفس أوديب حين تقرر أن قاتل لايوس ليس فرداً بل مجموعة من قطاع الطريق ، كما أن طفلها من لايوس لا يمكن إلا أن يكون قد لقي حتفه على قمة جبل كتيرون حيث ألقي به . ويتلاشى الفرع من نفس أوديب ، ولكنه يأخذ في البحث الهادئ عن القاتل . ويستدعيه هذا البحث إحضار الراعى الذى حمل الطفل إلى الجبل ذات يوم . وفي أثناء البحث عن هذا الراعى يأتى بشير من كورنثة يدعو أوديب أن يكون ملكاً عليهم بعد أن توفى بوليب .

وتستغل الملكة هذا الخبر لكي تخفف من آلام أوديب ومخاوفه ، ولكنه لم يكن ليستريح بالة تماماً ، لأن بوليب وإن كان قد توفي ولم يقتل بيد ابنه (فيما يظن) فإن ميروب ما تزال هناك ، وهو يخشى العودة إلى كورنثة حتى لا يتحقق الشطر الآخر من النبوءة القديمة ، وهي أن يتزوج من أمه - ظناً منه أن ميروب هي أمه . وما يكاد أوديب يكشف للملكة عن هذه الهواجس حتى يأخذ البشير الكورنثي في الكشف عن حقيقة أوديب ، وأنه ليس ابناً لميروب وبوليب وإنما هو ذلك الطفل اللقيط الذي جىء به ذات يوم إلى قصر الملك في كورنثة . ثم يأتى الراعى ، وتلتقى أطراف الحقيقة ، ويبدو للعيان أن المصير الذى جاء به الوحي قد تحقق .

ثم تمضى القصة إلى غايتها ، فلا تطبق جوكرستا الحياة وقد ظهرت لها حقيقة الإثم الذى تعيش فيه فتفتحر ، ويسئل أوديب عينيه ، وينفذ اللعنة التى توعد بها القاتل من قبل ، فينفى نفسه ، بعد أن يوصى كريون بأبناؤه خيراً .

هذه هي الأسطورة ، وهي فى الوقت نفسه خلاصة القصة التى تضمنتها مسرحية سوفوكل^(١) . وهذا التلخيص لا يعرض لشيء من الناحية الموضوعية ، وإنما هو مجرد استعراض للأحداث ، للإطار القصصى ، أو - بعبارة أدق - للجانب الحسى من الإطار القصصى . ولكن لا يفوتنا أن سوفوكليس لم يعرض القصة فى هذا النسق الذى لخصناها فيه ، بل كان لابد له من التزام حدود الإطار المسرحى وإمكانياته . وهو من أجل ذلك يستغل وسيلة السرد نفسها عندما يحتاج فى بعض المواقف إلى استرجاع

(١) انظر : H. A. Guerber : The Myths of Greece and Rome;

Goerge G. Harrep 1955, pp. 172, ff.

ويشير جبرير فى هذا الكتاب (ص ١٧٠) إلى اختلاف الروايات فيما يخص خروج أوديب وتولى ابنه الملك بالتداول به ، أكان خروجه قبل مصرعها أم بعده . وهو اختلاف مرجعه إلى سوفوكليس ويوريپيدس .

أحداث الماضي . فهو حريص كل الحرص على تنفيذ الإطار المسرحي أولاً ،
وعرض الأحداث ثانياً من حيث هي وقائع تشاهد ، أو وقائع تروى .

وهذا الإطار المسرحي الكامل هو الذى لفت أرسطو واستأثر باهتمامه ،
ومنه استطاع أن يصور المقصود بالمأساة فى كتابه « فن الشعر » ، فأوديب
التي أنفها سوفوكليس هي نموذجة للمأساة الكاملة الناجحة . ولعله من أجل
ذلك أن ذاع صيت هذه المسرحية عبر العصور المختلفة ، وخاصة منذ القرن
السابع عشر ؛ فلقبت اهتماماً كبيراً من رواد المدرسة الكلاسيكية الحديثة ،
وعلى الأخص المدرسة الفرنسية ، فعنى بها هؤلاء الكتاب عناية خاصة ،
وارتبطت لديهم هذه العناية بطبيعة الحال بكتابة أرسطو عن فن التراجيدى
فى كتابه « فن الشعر » كما ذكرنا . ولم يقتصر الاهتمام بهذه المسرحية - فى
الحقيقة - على كتاب المسرح ، يستنبطون منها ما كان يعنيه أرسطو بفن
المأساة ، حتى يلتزموه فى كتابتهم ، بل لقد عنى بها كذلك علماء النفس وعلماء
الأخلاق والمؤرخون وكل المهتمين بدراسة الإنسان ومصيره . ولكن
الواضح أن هؤلاء الدارسين لها لا يتفقون فى فهمها أو تأويلها ، إذ إنه من
الغريب أن يتفقوا . ذلك أن المسرحية متعددة الجوانب ؛ ففيها القضايا الفنية ،
وفىها القضايا الفلسفية والخلقية ، ثم فيها القضايا الدينية ، وفىها قبل كل ذلك
قضية الإنسان . ومن هنا كانت نظرة كل باحث إلى هذه المسرحية مركوزة
فى ناحية أو جانب من جوانبها . ثم لا ننسى أن كل دارس إنما يتناول
المسرحية - قبل كل شيء - من خلال الإطار الحضارى الذى يعيش فيه ،
والركيزة الثقافية التي تمثل محصوله من التجربة ، وموقفه فى الحياة ،
وتفسيره لها .

ففى عصر الكلاسيكية مثلاً ، أو - كما يسمونه - عصر العقل ، نجد
كورنى وراسين يتأثران فى مسرحهما بذلك التفسير العقلى لمسرحية

أوديب ، وبينما أعمالهما الفنية المسرحية على أساس منه . ويتأثر فلتير بشروح كورنى فيبرز لنا قصة أوديب على أنها فى أساسها صراع بين أوديب القوى الفاضل وبين الآلهة الشريرة التى هبطت إلى مستوى الإنسان ، يساعدها ويحرضها على الشر الكاهن المفسد ترزياس ؛ فيجعل منها بذلك دعوة ضد الدين لها هدفها الأخلاقى الذى لا يمكن أن يخطئه الإنسان ، وهو إشباع حاجات العقل المتحرر (١) .

ثم يأتى نيتشه ، وهو - كما نعرف - يمثل العصر الرومنتيكى ، فإذا به - متأثراً بمسرحية صديقه فاجنر المسماة « ترستان وإيزولده » (٢) - يكون وجهة نظر تختلف اختلافاً كلياً عن الوجهة السابقة ، ويخرج - من ثم - إلى نظرية أخرى عن العمل المسرحى (٣) .

والحقيقة أن كل المعارضات الكثيرة لمسرحية سوفوكليس ، والتى قام بها المؤلفون المسرحيون على مر العصور ، من سنيكا قديماً إلى جان كوكتو وعلى أحمد با كثير حديثاً - هذه المعارضات ليست إلا لوناً من التفسير يقوم به كتاب المسرح أنفسهم . وهم أنفسهم أولئك المفسرون الذين يصورون أولاً وقبل كل شيء ينشأهم الثقافية والحضارية بعامة خلال كل تفسير . ويطول بنا الوقوف لو عرضنا لكل المحاولات التفسيرية التى هى من هذا النوع ، وإن كنا سنعرض لبعضها بالضرورة ، وأعنى ذلك البعض الذى دخل ثقافتنا العربية ، وأصبح جزءاً من تراثنا الأدبى . والواقع أن هذه التفسيرات نفسها تحتاج منا نحن بدورنا إلى التفسير .

Francis Fergusson : The Idea of a theatre. P. 29 (١)

(٢) وهى مسرحية رومنتيكية النزعة .

(٣) راجع : Fergusson : op. Cit. p. 29

فإذا نحن عدنا إلى سوفوكليس نفسه وجدنا تفسيرات لأوديبه ولكن من نوع آخر . إن التفسيرات التي يقوم بها الدارسون والنقاد ، وهي التفسيرات التي يمكن أن نصفها بأنها موضوعية . ذلك أنها ترتبط بالنص القديم نفسه ، وتحاول تحليله ودراسته في إطاره الحضارى الخاص . وهي مع موضوعيتها ما تزال متعددة ، وكل تفسير منها له طرافته .

— ٢ —

وفيما يلي سنعرض لهذه التفسيرات ، لأنها تلقى أضواء مختلفة على المسرحية القديمة ، فتزداد أماننا وضوحاً . حتى إذا ما عرضنا لمحاولة المغارضة في أدبنا العربى لهذه المسرحية استطعنا أن ننظر إليها في ضوء خبرتنا السابقة بأوديب سوفوكليس .

ونبدأ ذلك بأن نتساءل : أكان سوفوكليس — حين استخدم هذه الأسطورة — يريد بمسرحيته إلى أن يعرض على الشعب الاثينى قصة راجت فيه وعرفها الجميع ؟ وماذا يمكن أن يجد فيها ذلك الشعب من قيمة إذا هي اقتصرَت على مجرد الأسطورة الشائعة ؟ فلا بد أن يكون سوفوكليس قد أراد إلى أن يحملها مزيداً من الدلالة . فالأسطورة ذاتها بالنسبة لسوفوكليس لم تكن موضع إيمان وتصديق بحرفيتها كما لم تكن موضع سخرية كذلك . ولم يكن عليه ، كما يحقق غرضه ، أن يسأل نفسه ما إذا كانت أسطورة أوديب تحمل أى حقائق تاريخية . ولم يكن عليه أن يؤمن أن تمثيل شخصية أوديب أو مجرد الاحتفال بديونيس نفسه يضمن للاثينيين تناجاً طيباً في الذرية والزيتون . بل على النقيض ، لا بد أنه شعر أن الإيقاع المأساوى للقصة ، هذا الإيقاع الذى فطن إليه في الأسطورة ، والذي أحس به وراء الشعائر الدينية ، والذي حققه بصورة في مسرحيته — هذا الإيقاع المأساوى كان ترجمة للحياة

الإنسانية أعمق من أى عرض خاص لها ، أو أى فهم ظنى ، سواء أكان هذا الفهم علمياً وآخذاً بالزعة العقلية أم كان دينياً ، ومع ذلك فهذا الإيقاع يشتمل على ذلك كله فى صورة كامنة^(١) . وهذا معناه أن سوفوكليس قد التفت فى الأسطورة إلى ذلك الجانب الإيقاعى فيها ودلالته على الحياة الإنسانية ، وهى الناحية التى لم يكن الشعب ليلتفت إليها ، « ومع ذلك فمن الممكن أن يكون سوفوكليس قد قبل معانيها العميقة — من كناية وتمثيل ودلالة صوفية — على أنها صحيحة »^(٢) .

وهذا الإمكان ينشأ عنه إمكان آخر ، هو ألا يقتصر تفسير المسرحية على العناية بهذه الإضافة وهذا الفهم الخاص من سوفوكليس للأسطورة ، بل يظل الاهتمام بالدلالات الرمزية أمراً ضرورياً .

والآن كيف يمكننا أن نتمثل ذلك الإيقاع المأساوى ؟. إنه يتمثل لنا بوضوح إذا اقتصرنا فى النظر على الإطار المسرحى الذى أخرج فيه سوفوكليس الأسطورة . فهو فى الحقيقة لم يعرض علينا الأسطورة كاملة كما تروى ، متحاشياً فى ذلك ما يجعل شخصية أوديب منفرة إذا هو أبرز منها الدوافع الغريزية فى زواجه من أمه ، ولكنه بدأها من تلك المرحلة المتأخرة نسبياً فى الأسطورة وفى حياة أوديب نفسه . فالطاعون يفتك بأهل طيبة ، أى بالشعب الذى يحكمه أوديب ، والذى أحب حاكمه العادل العامل على رفاهيته ، والذى سبق أن خلصه من ذلك الذعر الذى أشاعه فى المدينة أبو الهول . ويرتبط خلاص الشعب هنا بالاقتصاص من قاتل الملك السابق لا يوس . ومن هذا الموقف بدأ سوفوكليس مسرحيته ؛ فراح أوديب يبحث عن ذلك القاتل ، فجره هذا البحث إلى البحث عن

Fergusson : op., cit., p. 47 (١)

Ibid: (٢)

نفسه . وهكذا كان الانعطاف من ذلك الموقف إلى الماضي جلاء للموقف الحاضر نفسه . فأوديب أمامنا ملك ، ولكن من هو حقاً ، وما حقيقة ؟ . إن الإجابة عن هذا السؤال ستحقق في تلك الحركة الموجبة للمسرحية ، وهي البحث عن قاتل لا يوس ؛ فحين نجد ذلك القاتل نكون قد عرفنا تماماً حقيقة ذلك الملك - أوديب .

وهكذا كان الموقف في وقت واحد يعكس الماضي ليجلو الحاضر . وبين هذا الماضي وهذا الحاضر وقف أوديب ليشهد مأساة الزمن التي يتغلب فيها الماضي على الحاضر ؛ التي يقهر فيها المجهول المعروف ، التي يتغلب فيها المذهب على البرى .

وهذا المعنى ليس تفسيراً عقلياً صرفاً للمأساة ؛ لأن اختيار سوفوكليس لأن يبدأ المأساة من تلك البداية ، هذا الاختيار الذي شكل إطار المسرحية ، هو — في الظاهر — تأكيد لذلك الصراع . وما كان هذا ليحدث لو لم يبدأ سوفوكليس هذه البداية ، وبدأ كما تبدأ الأسطورة ، وسار معها خطوة خطوة ، ومرحلة مرحلة . لم يكن عندئذ ليتحقق ذلك المعنى لأن هذا هو في الحقيقة إطار الأسطورة ، وللأسطورة دلالتها لدى الشعب الأثيني ، ولها ارتباطاتها الدينية . وحين وضعت هذه الأسطورة في ذلك الإطار المسرحي الذي اختاره لها سوفوكليس تغيرت هذه الدلالة وتلك الارتباطات ، لمجرد الاختلاف في الإطار . هذه بديهية . وهذا التفسير يلفتنا إلى حقيقة مهمة ، هي أننا لا نريد تفسيراً للأسطورة نفسها - كما تصنع عادة أغلب التفسيرات - ولا لشخصية أوديب كما تعرض فيها (فهذا آخرى أن يهتم به دارس الأساطير وحياة الشعوب أو دارس علم النفس) ولكننا نريد تفسيراً للمأساة ولشخصية أوديب المسرحية .

إن سوفوكليس نفسه كان عمله الفني مفسراً وموجهاً للأسطورة

أكثر منه مصوراً لها ، وذلك يتضح من مجرد الصورة التي ساقها فيها .
ومن الممكن أن نلاحظ من سياق الصراع في المسرحية ما يؤكد لنا
التفسير السابق . فنحن منذ اللحظة الأولى نجد ذلك الصراع القوى الواضح
بين أوديب والكاهن ترزياس . أوديب يبحث عن الحقيقة ، ويريد أن
يصل إلى قاتل لا يوس ، وذلك شيء حدث في الماضي وانقضت بعده سنون .
وما كان أوديب ليذكره من تلقاء نفسه ، وما كانت جوكستا الملكة لتذكره
به ، فليس هناك ما يدعوا لذلك . ولكن جاء الوقت الذي لا بد فيه من
الكشف عن هذا الماضي ، وألحت الضرورة على ظهوره ، لأنه يحمل
حقيقة أرابط بها مصير شعب طيبة . ولم يكن هناك من يعرف هذا الماضي
وهذه الحقيقة معرفة تشبه العيان إلا ذلك الكاهن . وكان ترزياس مكفوف
البصر ، في الوقت الذي كان فيه أوديب بصيراً . ولكن أوديب لا يستطيع
مع ذلك أن يعرف شيئاً عن ذلك الماضي . وعلى هذا النحو يتجسم أمامنا
الصراع بينهما ليدل على ذلك الصراع بين الماضي والحاضر . فترزياس
مكفوف ، وهو لا يريد الكلام ، ولا يريد أن يكشف لأوديب عن الحقيقة
التي يعرفها . إنه الماضي المظلم المجهول في حياة أوديب والذي لا تبدو منه
أية حقيقة . أما أوديب فبصير ، ولكنه ينشد المعرفة . وهو يطلب من
ترزياس (أو ذلك الماضي المغلق) الكشف له عنها ، فيتودد إليه تارة
ويزجره أخرى ، ويظل معه في أخذ ورد ، إلى أن يضطر ترزياس آخر
الامر إلى البوح بسر . ويعرف أوديب الحقيقة التي أعياء البحث عنها ،
وهي أنه هو قاتل الملك لا يوس . وعندئذ يذهب ترزياس ، فقد انقضى
الصراع ، وتغلب على أوديب ، أو لنقل إن الماضي قد تغلب على الحاضر .
والإنسان لا يخاف من المستقبل ولكنه يخاف من الماضي .

هذه إذن هي مأساة أوديب ، مأساة الإنسان ، أو مأساة الماضي

والحاضر في حياة الإنسان . وهذا الإيقاع المأساوى هو الذى أبرزه سوفوكليس من خلال ذلك الإطار المسرحى الذى ضمنتها الأسطورة .

والنتيجة البعيدة لهذا التفسير أن يدلنا سوفوكليس على إيمان بأن للكون نظاماً خاصاً لا يراه الإنسان ، بل إن الإنسان نفسه جزء من هذا النظام الكونى^(١) . وهى نتيجة تتماشى تماماً مع النزعة العقلية العامة عند الإغريق . وقد كان مفهوماً لديهم أن الآلهة وحدهم - دون الإنسان - هم الذين يستطيعون إدراك هذا النظام .

فالإغريق - كما يقول كتو - لم يشكوا قط في أن الكون لا يجرى كيفما اتفق ، بل هو خاضع في ذلك لقانون ، ومن ثم يمكن تفسيره . وهذه الفكرة تصادفنا منذ عهد هوميروس ، أى قبل العصر الفيلسوفى ، فوراء الآلهة (وأحياناً تبرز بهم) قوة مبهمة يسميها هوميروس Ananke ، أو الضرورة الحتمية ، أى نظام للأشياء لا يستطيع الآلهة أنفسهم الخروج عليه . وقد قامت المأساة الإغريقية على أساس من الاعتقاد في أن القانون هو المتحكم في أعمال البشر وليس الصدفة . وفى أوديب سوفوكليس . . . يتنبأ ، قبل أن يولد أوديب نفسه ، بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه . وهو يصنع ذلك عن جهل تام . وتكون المسرحية عبثاً لو فسر هذا بأنه يعنى أن الإنسان لعبة في يد قدر خيث ، ولكن ما يعنيه سوفوكليس هو أن هناك تصميماً design يتمثل في أكثر الأحداث المتصلة تعقيداً ، والتي تبدو عرضية ، وإن كنا قد لا نعرف مغزاه^(٢) .

وهنا يمكن أن يتجور ذلك الإيقاع المأساوى الذى تحدثنا عنه لى

(١) يشير كتو إلى أن القوى التى تتحكم في العالم الطبيعى لابد أن تتحكم كذلك في العالم المعنوى .
(انظر : Kitto : op. cit. , p. 197) .
(٢) Kitto : Ibid. , pp. 175 - 7

يبرز لنا في صورة تفيض بالدلالة . فالواضح أن كل الأحداث التي ارتبطت بحياة أوديب منذ ولادته حتى نكبة الطاعون كانت تتسم بطابع الصدفة . فعثور الراعى الكورنثي عليه فوق جبل كتيرون ، وإهاجة أحد الندماء السكارى له ، وقتله لأبيه ، وتولية عرش طيبة ، وزواجه من جوكتستا ، كل هذه الأحداث تبدو كأنها وقعت عرضاً ، وتجعل من أوديب ابناً للصدفة ، توجهه ، وتصنع به ما شاءت . ولم يكن الإغريق ليجدوا مشقة في إدراك هذا الدور الذي تقوم به الصدفة في حياة أوديب ، بل لعلمهم أدركوا ذلك من الأسطورة قبل أن يدركوا أى شيء آخر .

وعلى هذا الأساس يبرز في المسرحية مبدأ أن كونيان يتنازعان الإنسان : مبدأ الصدفة ، ومبدأ النظام والتصميم .

أما مبدأ الصدفة فقد عبرت عنه جوكتستان في وضوح كاف حين قالت : «ماذا يجدى الإنسان أن يملأ نفسه ذعراً ؟ إنما المصادفة وحدها هي المسيطرة على أمره كله ، دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له . والخير أن يستسلم الإنسان للحظ ما استطاع .. » (١) .

وأما مبدأ النظام والتصميم فقد تحدثنا عنه منذ قليل .

الصدفة هي الحقيقة الظاهرة ، والنظام هو الحقيقة الخفية . وبذلك نجد أنفسنا قد عدنا إلى الإيقاع الأصلي في هذه المأساة ؟ فإذا بالخفي يتغلب على الظاهر ، فيتقرر النظام للكون ويتحطم مبدأ الصدفة . وحين يقول أبولو بنبوءته يكون ذلك بعد معرفته — من حيث إنه إله — بذلك النظام الذي يتحكم في الكون والإنسان . أما ما الحكمة من ذلك النظام الذي راح أوديب ضحيته فشيء قد لا نعرف مغزاه — كما قال كتو .

(١) من ترجمة الدكتور طه حسين لمسرحية أوديب ملكا ضمن أعمال سوفوكليس بعنوان « من الأدب التمثيلي اليوناني — سوفوكليس » ، دار المعارف بمصر ، ص ٢٣١ .

هذا هو التفسير الذى يمكن أن يرتبط بالمرحبة بصفة خاصة ، لأنه لا يصدق إلا مع الإطار المسرحى الذى عرض سوفوكليس المسرحية من خلاله .

وهناك تفسيرات أخرى أقل من هذا ارتباطاً بالمرحبة ، لأنها فى الحقيقة ترتبط بالأسطورة ذاتها . ولكنها مع ذلك أبعد عن النزعة العقلية السابقة ، وأكثر اندماجاً فى الواقع ، وأحكم ربطاً بين المسرحية والمجتمع الأثينى فى القرن الخامس قبل الميلاد .

ويستدعي هذا أن لم بظروف الحياة فى ذلك المجتمع فى ذلك الوقت حتى يمكننا تمثل الدلالات التى تنتهى إليها هذه التفسيرات .

كان لدى الرجل الإغريق المتوسط فى القرن الخامس قبل الميلاد موجهان ومبرران أساسيان لسلوكه فى الحياة هما : مصلحة المدينة وقوانين السلف وتقاليدهم . فمصلحة المدينة لها المكان الأول ، ثم تأتى بعدها العقيدة الدينية التقليدية ...^(١)

والواقع أن نظام الحياة فى المدينة الإغريقية كان له تأثير كبير فى تشكيل الحياة المثالية عند الإغريق ؛ فقد كان رجال الحكم — كما كان الفلاسفة على السواء — يجدون سعادتهم فى أداء واجبهم المقدس نحو المدينة . والمؤلفون المسرحيون والمؤرخون فى القرن الخامس قبل الميلاد يعكسون لنا فى كل صفحة تقريباً من مؤلفاتهم إحساسهم بقيمة المدينة من حيث إنها تهى المجال لتحقيق الحياة الصالحة . والفلاسفة الذين حاولوا تحديد طبيعة الخير الإنسانى ومستواه عن طريق الاستدلال العلى لم ينحرفوا عن الجادة حين ذهبوا إلى أن الحياة الوحيدة التى تستحق أن

Gilbert Murray ; Stoic, Christian and Humanist; (١)
George Allen & Unwin, London. 3rd imp. 1946, p. 92.

يعيشها الإنسان هي تلك الحياة التي يعيشها المواطن الإغريقي في ظل حكومة المدينة الهلينية .

ويعتدنا في هذا المجال أن نقف عند عاملين أخلاقيين كانا يكيفان الحياة الإغريقية ، ويمدان الشعراء بكثير من الأفكار التي تناولوها في شعرهم . وأول هذين العاملين هو ما أطلق عليه الإغريق لفظة Sôphrosynê ، وهي لفظة يصعب ترجمة معناها في لفظة واحدة ، ولكنها تعني « سلامة العقل » ، أو ما يمكن أن نسميه « راحة البال » . وبذرة هذا المعنى تبدأ عند هوميروس بما يسميه التوقير aidôs ، وهو الشعور الداخلي الذي كان يكف يد الإنسان أيام الحروب البربرية عن الطفل اليتيم مهما أساء ، وعن المسن ، وعن طالب الرحمة ، وعن العدو حين يسقط . وهو شعور يختبر به ميله إلى الجبن أو إلى الخيانة ، كما جعله يحس بالواجب نحو الوالدين والحكام والآلهة . وعندما تطورت لفظة Sôphrosynê في العقل الإغريقي تحدد معناها الجوهرى بضبط النفس وطاعة القانون ، سواء أكان قانون الدولة أم قانون المبدأ الداخلي للإنسان ، وذلك مقابل الإغراء المحقق به في إساءة استخدام المال والقوة ، وفي وضع مطالب الطموح الشخصية في مكانة أولى بالنسبة للوفاء بمطالب المدينة .

وإلى جانب هذه المعاني السلبية كان لللفظة Sôphrosynê معنى إيجابى في حياة الإغريق ؛ فهي تعني النظرة الصادقة ، تلك التي تنبع من المعرفة الشخصية ، والتي تمكن الفرد أو المجموعة من العمل وفقاً للحكم المتوازن على الأشياء .

أما العامل الثانى ، وهو العامل المقابل فهو ما عبر عنه الإغريق بلفظة hubris . وهذه اللفظة في أصلها تعنى تجاوز الجذ في عتف ، ونشوة

الانتصار العارمة ، وزهو الحياة الذى يجعل الإنسان يدوس بقدمه قوانين الآلهة والناس المدونة . وهى بذلك تقابل لفظة الرذيلة . ويتضح معناها عملياً فى التعطش إلى القوة الذى يدفع الشخص أو الأمة دفعاً عنيفاً كما لو أن شيطاناً يدفعها إلى تأكيد ذاتها على نحو لا تحده حدود . وعندما ظهر حكم الطغيان فى القرن السادس أيام التوسع التجارى ، وحين كثرت الثروة فى أيدي الناس كان ذلك ينظر إليه على أنه مظهر سيادة الرذيلة فى الحياة العامة فى الجمهورية . ثم أطلق هذا المعنى فيما بعد على العمل الجماعى الذى تقوم به أمة دفعها زهو الإمبراطورية إلى تهديد الاستقلال الهلنى ، كما هو الشأن فى الغزو الفارسى (وهذا المعنى يتضح لنا فى مسرحية « الفرس » لإسخيولوس) .

هذان المعنيان تركز حولهما كثير من الأفكار التى تناوّلها شعراء المسرح . وهذا يدل على أن الشعراء الإغريق لم يكونوا من مواطنهم بمنزلة الأنبياء فحسب ، بل كانوا كذلك يمثلون المعرفة الواعية بوظائفهم من حيث هم المربون الأخلاقيون للشعب الإغريق .

ولم يكن صوت الشعراء هو الصوت الوحيد الذى يستمع إليه الإغريق . ففي القرن السادس ظهر صوت آخر هو صوت الفلاسفة الذين كانوا يدعون لأنفسهم ، فى صورة منافسة لدعوى الشعراء ، مهمة تعليم الناس حقيقة العالم والحياة الإنسانية .

ففى القرن السادس بدأ الفلاسفة اليونانيون Ionian مثل طاليس وأنكسمندريثيون فى أصل الوجود ، فى المادة الأولية التى تكون منها العالم . وهذه المادة الأولية التى أطلقوا عليها اسم (physis = nature) أصبحت موضوع بحثهم . وقد أدى مجهودهم فى هذا البحث إلى ظهور نظرية هرقليطس فى القرن الخامس ، تلك النظرية التى تقول إن حياة الطبيعة تتألف من قوى متعارضة

متنازعة كل منها في تجاذب وصراع مع القوى الأخرى . ومن حركتها المتبادلة تحدث وحدة العالم المنسجمة .

أما فيما يختص بموقف الفلاسفة الإغريق من الحقيقة فنجد أن فيثاغورس في القرن السادس يذهب إلى أن « العالم عدد » ، الأمر الذى جعل المفكرين يقولون باستقلال حقيقة العالم الطبيعى . وفى جنوب إيطاليا تقوم مدرسة بارمينيدس على الشك فى وحدانية الحقيقة . الأمر الذى يجعل الفلاسفة فى منتصف القرن الخامس يقفون موقفين مختلفين ، فيتفقون على أن الحقيقة لها جسم مادى ، آخذين فى ذلك بوجهة النظر القديمة ، كما يتأثرون ببارمينيدس فيقولون إن الحقيقة ليست واحدة بل متعددة . وهذا البحث فى وحدانية الحقيقة أو تعددها سرعان ما ظهر صده - بعيداً عن مجال البحث فى الطبيعية - فى مجال البحث الأخلاقى . وكانت المشكلة التى برزت هى : بما أن المستويات الأخلاقية والمعتقدات الدينية وقوانين المدينة ودساتيرها تظهر - كالطبيعة الفيزيائية - فى صورة من الثبات والتغير ، فهل يتبع ذلك أنها ليست لها إلا قيمة محلية متقلة ، وأنها أفسكار أقامها القانون الإنسانى مقام الحقيقة وإن لم تكن صادقة الدلالة عليها ؟ أم أن هناك أخلاقاً طبيعية ، أى قانوناً لا يتغير عن الله أو الإنسان ، بحيث تعد الأفكار المتغيرة هى التجسيم المتغير لها ؟

هذه المشكلات بحثت فى منتصف القرن الخامس ، ولم يكن من الممكن أن يتحاشاها الإغريق بعد أن مروا بقرن كامل من الزمان فى البحث النظرى . ولم تؤد هذه المشكلات إلى ظهور فلسفة أخلاقية ودينية فحسب ، بل إلى مفهوم جديد موسع لطبيعة الحقيقة ، ومكانة الإنسان ، ومصيره فى الكون . (١)

(١) راجع فى هذا التلخيص :

W. G. F. Burgh : The Legacy of the Ancient World; pelican Books 1959, vol. 1, pp. 116 ff.

وفي ضوء هذه الصورة للمبادئ والأفكار التي شغل بها الإغريق في القرن الخامس وقبله نستطيع أن نبدأ في تمثيل التفسيرات الأخرى لمسرحية أوديب، أو - على وجه الدقة - لأسطورة أوديب .

يقرر جستاف لارومييه أن نهاية المسرحية عند سوفوكليس توحى بالدرس الأخلاقي في الآيات الختامية منها (وهي الآيات التي تعلق بها الجوقة على الموقف كله حيث تقول : لا تقل عن إنسان فإن إنه سعيد قبل أن يوافيه أجله ، إلى أن يجتاز مرحلة الحياة دون أن تلم به أية تعاسة)^(١) . وهذا الدرس الأخلاقي هو ما تمثل بوضوح في حياة أوديب ؛ فقد عاش ملكاً لطيفة مدة غير وجيزة ، وتزوج من أميرة بل ملكة عظيمة ، وأنجب الأبناء ، الذكور والإناث ، وأحبه شعبه حباً جماً ، وتوافرت له بذلك كل أسباب السعادة ، ولكن أيستطيع أحد أن يصفه بأنه سعيد حقاً بعد أن انتهت حياته تلك النهاية الشنعاء ؟ وكيف وهو يبدو أتعس مخلوق في الوجود ؟ .

وهذا التفسير من الممكن ربطه في يسر بالعقلية الإغريقية ، وبيان كيف أن أوديب - على هذا النحو - يعد انعكاساً لفكرة شائعة لدى الإغريق . فهناك قصة لقاء كرويزس Croesus مع صولون ، ويمكننا أن نحكيها هنا لأنها تبين لنا مدى ارتباط أسطورة أوديب بمفهوم السعادة كما عرفه الإغريق . فقد كان صولون في أسفاره ينزل في ضيافة كرويزس الملكية حيث شاهد ما يتمتع به من ثراء طائل . . وذات يوم قال كرويزس لصولون : « يا صولون : إنني أعرف شهرتك بوصفك فيلسوفاً ، وأعرف أنك توغلت في أسفارك ورأيت الكثير ، فأخبرني من أسعد إنسان صادفته في حياتك ؟ » . ويقول هيرودوت إنه سأل هذا السؤال وهن يظن

أنه هو «أسعد» الناس . ولكن صولون أجابه دون تردد : « إنه تلوس
Tellus الأثيني ، لأن تلوس عاش في مدينة يسودها حكم صالح ، وكان له
أبناء شجعان خيرون ، ورأى ميلاد أحفاد أصحاء ، ثم إنه — بعد أن أنفق
حياة بلغت من السعادة الحد الذي تسمح به طبيعة الإنسان — توفي وهو
يحارب على نحو رائع في صف أثينا ضد إليوزيس Eleusis ، ودفن تحت
راية الشرف ، ويذكره الناس بالشناء والحمد » . عندئذ سأله كرويزس : « ومن
يأتى تالياً له في السعادة ؟ » — وهو عندئذ يأمل أن يذكر في المرتبة التالية .
فقال صولون : « كليوبيس ويتون الأرجوسيان ؛ فلماذا كانا شابين على
شيء من الثراء ، وكلاهما أحرز النصر في المباريات ، وكان لوفاتهما أثر بالغ .
وقد ذهبت أمهما إلى المعبد في حيرا Hera^(١) على بعد خمسة أميال لتحضر
مهرجاناً . . وفي المهرجان نوه الجميع بقوة الشابين وحيوا أمهما التي راحت
وهي غاية في التأثر من فرط السعادة ، تبتهل إلى الآلهة أن تمنح ابنيها أعظم
ما يمكن أن يناله إنسان من البركة . وأجيب ابتهاها ؛ فبعد انتهاء التضحية
والمهرجان نام الشبان في المعبد نفسه . ولم يستيقظا قط » .

وضاقت نفس كرويزس لكونه يبدو أقل «سعادة» من مواطنين
بسطاء ؛ ولكن صولون أشار إلى أن الإنسان يغيش أياها كثيرة ، وهو في
كل يوم يصادف شيئاً يختلف عن سابقه ؛ ومن ثم لا يمكن أن يسمى
إنسان سعيداً حتى يوافيه أجله :^(٢)

وهكذا تنتهي هذه القصة التي تتصل بكرويزس (وهذا معناه أنها
عرفت في القرن السادس)^(٣) . إلى ذلك الدرس الأخلاقي الذي يحدد من

(١) إلهة الزواج عند الإغريق .

(٢) kitto : op. cit. PP. 110

(٣) هيرودوت هو الذي روى القصة ، وقد كان صديقاً لسوفوكليس : وتوضح الاستفادة
هذا الأخير من القصة — في غير أوديب — في جزء كذلك من مسرحيته Tyndareos
انظر : Bowra (C. M^r) : Sophoclean Tragedy, Oxford : Univ. Press, 1944, p.175.

خلاله معنى السعادة . ولعل التشابه بل الاشتراك واضح بين نهاية هذه القصة والعبارة الختامية في قصة أوديب .

وهذا التفسير الذى يربط بين مسرحية أوديب وتحقيق هذه الغاية الأخلاقية يجد ما يبرره من ملاحظة عامة لوصحت هذه الملاحظة . فإذا نحن وقفنا قليلا عند نهايات مسرحيات سوفوكليس التى وصلتنا فسنجد ظاهرة عامة فى هذه النهايات ، وهى أن رئيس الجوقة — أو رئيسها أحيانا — هو آخر من يتكلم لكي يحمل الهدف أو الدرس الأخلاقى كما سميناه . فإذا كان هذا مقصوداً إليه ، أى أن المؤلف يقصد إلى تركيز فكرته وهدفه فى آخر المسرحية على لسان الجوقة ، كان التفسير السابق لمسرحية أوديب من خلال التعقيب الختامى الذى قامت به الجوقة له ما يبرره — كما قلنا .

وشبهه بهذا التفسير ومرتبط به تفسير آخر يربط كذلك بين شخصية أوديب وبعض المبادئ الأخلاقية التى اعتنقتها المدينة وسبقت الإشارة إليها . فأوديب كان إنساناً قادراً مريداً ناجحاً فى حياته . ومن طبيعة الإنسان القوى الناجح أن يأخذ الغرور بنجاحه وقوته ، فيخل إليه أنه ليس كسائر الناس بل يمتاز عليهم ، وأنه سيعيش كل حياته على هذه الصورة من الاقتدار والنجاح . والحقيقة أنه مهدد فى كل لحظة بما يسلبه هذه القدرة وينتهى بحياته إلى الفشل . وهذا التهديد قد يأتيه من نفسه وقد يأتيه من الخارج . ومن ثم كان الدرس الأخلاقى الذى تدعو إليه المسرحية هو « أن الناس يجب أن يكونوا متواضعين فى نجاحهم ، وأن يتذكروا أن الآلهة قد تهدم هذا النجاح » . إنه تحذير موجه ضد الثقة والشعور بالاطمئنان أكثر منه موجهاً ضد الزهو والغرور . وقد اتخذت الآلهة من أوديب مثالا تقدم من خلاله ذلك التحذير . فقد اختير أوديب منذ البداية لكي (م ٦ — قضايا الإنسان)

يبرز من خلال تعاساته الحاجة إلى التواضع في أوقات النجاح^(١).

وإذا نحن رجعنا إلى المسرحية ذاتها وجدنا فيها ما يؤكد هذا المعنى .
ففي ذلك الحوار العنيف بين ترزياس وأوديب نجد ترزياس يقول :
« ... إنك لترى الضوء الآن ، ولكنك عما قليل ستعيش في ظلمة الليل ،
ستهم بشكائك في كل مكان ، وستردد الجبال كلها أصداً صياحك حين تعلم
هذا الزواج التعيس الذي انتهيت إليه في بيتك البائس بعد سفر سعيد . إنك
تجهل أيضاً هذه الشرور الكثيرة التي تحيط بك ، والتي ستدك إلى موضعك
الذي ينبغي لك ... »^(٢) . وكذلك نقرأ بينهما هذا الحوار :

أوديبوس : ما أشد الغموض والألغاز فيما تقول .

ترزياس : ألسنت بطبيعتك ماهرآ في حل الإلغاز ؟

أوديبوس : أهني في مصدر عظمتي .

ترزياس : ومع ذلك فهذه العظمة قد أهلكتك^(٣) .

فأوديب معتر بعظمته ، ولكن هذه العظمة هي سبب هلاكه ، وسترده
الشرور المهيئة له إلى موضعه الذي ينبغي له ، أو لنقل إلى التواضع الواجب
للإنسان الناجح .

ولعلنا نلح هنا بوضوح أصداً لمبدأ « ضبط النفس » *sôphrosynê* ، الذي
سبقته الإشارة إليه ، وكذلك للمبدأ المقابل ، مبدأ « الزهو » *hubris* . وهذا
معناه أن مسرحية أوديب كانت بالنسبة للإغريق بحيث توطن في نفوسهم
تلك الفلسفة الأخلاقية التي لم تكن فلسفة عقلية فحسب ، بل كانت فلسفة

(١) Bowra : op. cit., p. 176

(٢) من ترجمة الدكتور طه حسين (انظر : من الأدب التمثيلي اليوناني ص ٢٠٨) .

(٣) نفس المصدر ٢٠٩ .

اجتماعية دينية في الوقت نفسه . ولم تكن العلاقة بين الأخلاق والعقيدة عند الإغريق على صورة ثابتة في كل الأزمان ، وتمثل مسرحية أوديب لسوفوكليس مرحلة في تطور هذه العلاقة هي مرحلة الربط بين هذين العنصرين . فالرجل الذي يسفك دمًا لا يمكن أن يشارك في الحياة إلا بعد أن يتطهر (١) .

ومن هنا أسند إلى الآلهة دور كبير في مسرحية أوديب : « فاوديب ضحيّتهم ... إنه مجرد الآلة التي حققوا بها خطتهم . ولم تترك له النبوءة القائلة إنه سيقتل أباه ويتزوج أمه أى مجال للمرب . وهو يحقق هذه النبوءة عن جمل بما هو صانع . وهو من هذه الناحية يشبه هرقل في مسرحية نيساء تراخيز ؛ فكلاهما يصنع ما سبق تقريره ولا يستطيع أن يصنع غيره . والخلاف بينهما يرجع إلى الوحي الخاص بكل منهما ؛ فوحي هرقل لا يهتم إلا بموته ، والتفكير فيه لا يزعجه أو يشكل حياته ، فقد ظل يعرفه مدة طويلة ، ولكنه فسره تفسيراً يوافق هواه ، والغالب أنه استبعد من ذهنه . أما وحي أوديب فلم يكن فيه أى غموض ، وإن كانت الفكرة في لحظة من اللحظات تبدو كما لو أنه كان كذلك ... إنه لا يمكن أن يكون له إلا معنى واحد . وهذا هو السبب في أن أوديب يحاول أن يتحاشى تحقيقه بأن يترك كورثة . ثم إن هذا الوحي لا يقتصر على نهاية حياته بل يشكل حياته كلها . وبسببه تحاول جوكستا استبعاده منذ الطفولة ، ثم هو نفسه يترك كورثة فيما بعد ليصل - على نحو يجلب النوائب - إلى طيبة . وفي كلتا المرحلتين يبذل مجهود لتحاشي ما سبق أن تنبأ به ، ويضيع المجهودان كلاهما هباء . ولذلك نجد أنه عندما تقترب في المسرحية أزمة كشف الحقيقة ، تأخذ آمال وظنون زائفة في تأخيرها إلى أن تحدث آخر الأمر ، ولكن أشد

في وقعتها إثارة للعلل بسبب هذا التأخير . وهنا يبدو مصير أوديب وقدره أكثر إلحاحاً من مصير هرقل ؛ فهو يتعقبه في كل خطوة ، ثم هو لا يأتي عن طريق قوة خارجية ، فأوديب هو الذي يحققه بنفسه ، إنه هو الذي يلعن قاتل لا يوس ويتزعم البحث عنه ، وهو نفسه الذي يعمى عينيه عندما يكشف عن الحقيقة . فآلام أوديب المقدرة له أكثر امتزاجاً بحياته من امتزاج نهاية هرقل المقدرة له بحياته . والمسرحية تبين - أكثر مما تبين مسرحية نساء تراخيز - كيف أن الحياة الإنسانية تحت رحمة الآلهة ^(١) .

وعلى هذا النحو يمتزج تفسير المسرحية في ضوء المبادئ الخلقية التي شاعت في مجتمع « المدينة » بالعقيدة الدينية التي سارت مع هذه المبادئ جنباً إلى جنب لتحقيق هدف واحد هو الحد من الغرور البشري ، وبيان ما في الإنسان من ضعف أمام القوى الخارجية ، قوى الآلهة .

ولكن سوفوكليس - رغم الدور الجوهرى الذى أعطاه للآلهة في مسرحيته - لم يكن ليدعو الإنسان إلى التقاعد عن السعى ، والكف عن الصراع .

إن سوفوكليس متأمل وأخلاقي وشاعر في وقت واحد . ولما كانت نفسه مزيجاً من الذكاء والخيرية والتعاطف فإنه يلاحظ الحياة الإنسانية ملاحظة دقيقة ، ويضيف إلى نتائج هذه الملاحظة مقدرة فائقة على التفكير ^(٢) . . . والفلسفة التي تولدت عن هذه الطبيعة وهذا الوجود هي الشعور بما في الحياة من تعاسة ، والإشفاق المرهف على الإنسان ، ولكن دون حنق ودون تمرد على القدر ، ومع شعور بعدالة عليا تتحقق دائماً

Bowra ; op. cit. p. P. 67 (١)

Larroumet op. cit., p. 33 (٢)

بقوة الزمن ومنطق الأشياء الغامض . فهي فلسفة لا تستهين بالإنسان ، ذلك الإنسان الحر الذى يجب عليه أن يكافح ضد خبايا القدر ، وضد أخطار الانفعال الذى ينتهى فى أغلب الأحوال إلى العذاب والهزيمة ، ولكن الفرصة الوحيدة للعظمة الدائمة والخير المقيم هي الشجاعة ومزاولة الخير^(١) .

ومع هذا التفسير الأخلاقى الدينى لأوديب سوفوكليس تبرز بالضرورة مشكلة العقاب .

إذا كان الآلهة هم المسئولين عما ارتكبه أوديب من آثام ، وأنهم اتخذوا منه مطية لإبراز قدرتهم وتفوقهم على البشر ، يكون العقاب الذى نزل بأوديب مجحفاً . وفى ضوء ذلك التفسير الأخلاقى الدينى ينبغى ألا ننظر إلى ماحل بأوديب على أنه عقاب من الآلهة ، فهذا المعنى — أى العقاب — يبدو متناقضاً مع منطق الآلهة أنفسهم . واعتقد أنه من الأفضل — بل الأصح — أن ننظر إلى ماحل به على أنه « تطهير » لنفسه من الآثام التى ارتكبتها . فهذا كان المبدأ الخلقى يقضى ، وبه أيضاً حكم الدين . فإذا غرضنا النظر عن أن أوديب لم يصنع ما صنع عن علم به ، وأنه بذل جهده فى تحاشي الإثم الذى وقع فيه وكان مقدراً له — عندئذ لا يمكن أن نقضى بإدانة أوديب حقاً ، ولكن أوديب نفسه — وقد عرف الحقيقة — لم يكن يشعر بينه وبين نفسه براحة البال *sôphrosynê* . فالإثم قد وقع منه ولا شك — بغض النظر عن مدى مسئوليته عنه — وتلوثت نفسه بهذا الإثم ، ولا بد من تطهيرها . « فأوديب تدفعه الغريزة الإنسانية الأولى كما تدفعه التقاليد الموروثة إلى أن يعاقب نفسه حين يستكشف الإثم المروع الذى تورط فيه ؛ ولكنه بعد شيء من التفكير يستطيع أن يثبت للقضاء

وأن يقف من الآلهة ووقف المدافع عن نفسه ، المحتج لها ...^(١) .
وإذن فبدأ التطهر هو الذى دفع بأوديب إلى أن يسمل عينيه ، ويتنازل
عن الملك والعظمة ليخرج شريداً فقيراً يحجب القفار .
وهناك فقرة طويلة ، يوردها سوفوكليس على لسان الجوقة - الجوقة
دائماً تعبر عنده عن رأى ، وتصدر الأحكام المتزنة ، أو تعمل على التوازن
بين القوى المضطربة - يبرز لنا من خلالها ذلك التفسير الذى يربط بين
« التطهير » و « الإثم » و « الغرور » و « الظلمة » ربطاً محكم يفتى عن كل
تفسير . يقول رئيس الجوقة :

« ما أشد حرصى على أن يسبغ الآلهة على الطهر فى كل ما أقول ،
وفى كل ما أفعل . فمن أجل هذا الطهر شرعت القوانين العليا التى هبطت من
السماء ، أنتجها الآلهة أنفسهم ، لم تحدثها طبيعة الناس الهالكين ، لم يدركها
النسيان ، ولم يدفعها إلى النوم ، فيها يحيا إله عظيم لا تدركه الشيخوخة .
إن الكبرياء لتلد الطغاة ، إن الكبرياء إذا تجاوزت الحد ، وأضافت
جملاً إلى جهل وغروراً إلى غرور ، وانتهت إلى أقصاها ، لا تلبث أن تنحدر
إلى هوة من الشقاء دون أن تجد منها مخرجاً ، ولكنى أضرع إلى الآلهة
فى ألا يصرفوا الناس عن هذا الجهاد الشريف فى سبيل الوطن ، إنى واثق
بأن الآلهة سيحمونى دائماً .

إن الذى يسترسل مع الكبرياء فى قوله أو فعله دون أن يخشى العدل
ويرعى الأماكن المقدسة حيث تقيم الآلهة ، خليف أن يحقق به المكروه
عقاباً له على جرائمه الآثمة ، على ما اكتسب من المال فى غير حق ،
على ما اقترف من استخفاف بجرمة الآلهة ، على ما انتهك فى جنونه حرمة
الأشياء المقدسة . أى الناس يستطيع أن يحتفظ فى نفسه بالهدوء

(١) طه حسين : مقدمة ترجمته لمسرحيتى أوديب ونيسوس من تأليف أندريه جيد ، ص ٢٦-٢٧

والطمأنينة إذا انتهكت هذه الحرمات^(١)...

وهناك أخيراً التفسير الذى يتخذ طابعاً فلسفياً على نحو ما، ويربط بين المسرحية وأفكار أو فلسفات عرفها الإغريق عن فلاسفتهم، وإن كان هذا التفسير — على طرافته — يلتقى من بعيد بالتفسير السابق . فصاحبه ينظر إلى شخصية أوديب عند سوفوكليس على أنها بصفة عامة « أعظم خلق فى لشاعر كبير ، والإنسان الكلاسيكى الممثل لعصره . وليس هذا لحسب ، بل إنه كذلك واحد من سلسلة طويلة من شخص الأبطال المأساويين ، تر من إلى الطموح واليأس البشرى أمام الأزمة المميزة للحضارة الغربية ، المتمثلة فى مشكلة المكانة الحقيقية للإنسان ، وموضعه المناسب من الكون^(٢) . وهذا التفسير يجعل المسرحية تمثل الحاكم الذى كرون نفسه بنفسه فصار الحاكم المطلق الذى يضع نفسه على قدم المساواة مع الآلهة . وقد أجاب أوديب عن سؤال أبى الهول المحير بكلمة واحدة هى الإنسان . وكانت هذه الكلمة فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد قد بدأت تشغل حيزاً من التفكير الفلسفى عند الإغريق : فكان فيثاغورس يقول : « إن الإنسان مقياس كل شىء » . ومن ثم كان الالتفات إلى قوى الإنسان العقلية والجسمانية الخارقة . ورغم أن الكاهن قد وجه حديثه فى بداية المسرحية بقوله : « إننا نسألك المعونة ونحن ننظر إليك لا على أنك عدل للآلهة بل على أنك أعظم الرجال » — رغم هذا ظلت المسرحية تمثله على أنه المثال الإغريق للنجاح الكبير الذى يحرزه الفرد بذكائه ، وتجعل منه رمزاً للرجل المتحضر الذى

(١) سوفوكليس : أوديب . ترجمة الدكتور طه حسين (انظر من الأدب اليونانى

ص ٢٢٦ — ٢٢٧) .

Bernard Knox : Sophocle's Oedipus; (cf. " Tragic Themes (٢) in Western Literature " by Cleanth Brooks, Yale Univ. Press, 1955, p. 7.

كان قد بدأ في القرن الخامس يؤمن بأنه يستطيع أن يتحكم في بيئته ويقرر مصير نفسه بذكائه الخاص وأعماله بصفة عامة ، فيصل بذلك إلى النجاح والسعادة الكاملين^(١) .

والمشكلة التي واجهها أوديب غاية في البساطة وهي : من قتل لايرس ؟ . ولكنه عندما يمضي في البحث عن الجواب يتغير شكل السؤال وتصبح المشكلة مشكلة أخرى هي : من أنا ؟ . وفي سبيل الإجابة عن هذا السؤال كان لابد من إقامة بعض المعادلات التي تحدد مكانة ذلك الإنسان — أوديب .

كان أوديب يضع نفسه على قدم المساواة مع الآلهة ، ولكن هل كانت هذه المعادلة صحيحة ؟ هذا ما تجيب عنه المسرحية بكاملها . « ففي مستهل المسرحية يمضي الكاهن لاقتراح معادلة أفضل ، فيطلب إلى أوديب أن يجعل من نفسه عدلاً للرجل الذي كانه عندما أنقذ طيبة من أبي الهول (لقد نجيتنا حينذاك ، فكن الآن عدلاً لذلك الرجل الذي كنته) . وتكون هذه هي أول قضية لموضوع البحث ، أي موضوع الأوديبين : فما هنا الآن تعارض ضمني بين أوديب الحاضر الذي يفشل في العمل على نجاة المدينة من الطاعون ، وأوديب الماضي الناجح الذي حل لغز أبي الهول . فهو الآن ملزم بأن يحل لغزاً جديداً ، وأن يكون هو ذلك الشخص القديم . ولكن حل هذا اللغز إن يكون في بساطة حل اللغز الأول . وعندما يظهر هذا الحل سيكون أوديب عدلاً لا لذلك الغريب الذي أنقذ المدينة وأصبح ملكاً (تيرانوس) فحسب ، بل سيكون كذلك عدلاً للملك الذي شهد الوطن ميلاده ، ابن لايرس وجوكستا^(٢) .

ويعضى أوديب في البحث عن حقيقة نفسه ، تماماً كما كان الشعار

Op. cit., pp. 8-q. (١)

Knox : Ibid., p. 14. (٢)

الإغريقي « اعرف نفسك » يقول . حتى إذا كنا قرب النهاية تكشف لأوديب كل شيء .

لقد تحققت النبوءة ، وعرف أوديب نفسه من يكون : فليس هو المقياس بل الشيء المقيس ، وليس هو المعادل بل الشيء المعادل . إنه هو جواب المشكلة التي حاول حلها . أما الجوقة فتري في أوديب مثالا للنوع البشري . وبهذه الطريقة التي عرف بها أوديب نفسه يعرف الإنسان نفسه ، فالإنسان مقياس لنفسه ، وتكون النتيجة أنه ليس مقياساً لكل شيء^(١) .

ولعله من الواضح كيف أن هذا التفسير يلتقي آخر الأمر بالتفسير السابق ، فهو يقرر أن المسرحية تهدف إلى بيان الوضع الحقيقي للإنسان حتى لا يتجاوزه بدافع الغرور فيحسب نفسه كالألهة . وتطيش بذلك أعماله وأحكامه . وقد عرف أوديب أخيراً المكان الذي ينبغي له .

وهذا التفسير يجعل أوديب حراً في أعماله . وليس مجرد أداة . « أجل لقد ارتكبت هذه الأعمال عن جهل : ولكنها لم يسبق القضاء بها ، كل ما في الأمر أنها تنفي بها . وهذا الفرق جوهرى . وهو جوهرى بالنسبة لآدم عند ملتون كما هو بالنسبة لأوديب عند سوفوكليس . لقد كانت إرادته حرة ، وأعماله هي أعماله الخاصة ، ولكن الصورة التي أخذها عمله هي نفس تلك الصورة التي تحدثت عنها نبوءة معبد دلف . والعلاقة بين النبوءة وأعمال أوديب ليست علاقة سبب ومسبب ، ولكنها العلاقة التي أوحى بها المجاز . إنها العلاقة بين ذاتين مستقلتين بينهما تعادل^(٢) » .

وإذا نحن رجعنا إلى المسرحية وجدنا الجوقة توضح لنا هذه العلاقة . فرئيس الجوقة لا يريد أن يربط بين ما يقع من أحداث وما تقرره النبوءة ربط مسبب بسبب ، ولكن كل ما ينشده هو أن تكون هناك ملازمة بين

Op. cit., PP.21 - 2. (١)

Ibid., P. 22. (٢)

هذين الطرفين ، أى أن تصدق النبوءة فتحفظ للآلهة بذلك أقدارهم . يقول :
» لن أذهب إلى قلب الأرض المقدسة لأعبد الآلهة ، ولا إلى معبد آياها
ولا إلى أولمبيا ، إذا لم يكن وحى الآلهة ملائماً لما يقع من الأحداث بحيث
تكون موضع العبرة والموعظة للناس جميعاً ، « (١) .

فصدق النبوءة فى حياة أوديب لا يعنى أن ما حدث له كان مقدراً ، كل
ما فى الأمر أنه حدث اتفاق بين هذه النبوءة وما حدث . وعندئذ يكون
أوديب مسئولاً لأنه حين صنع ما صنع كان حراً مريداً . وقد أفادت الآلهة
من وجوده مثالا ونموذجاً واضحاً يبرز الدرس الأخلاقى المنشود . فهم
إذن لم يستخروه لغرضهم ولكنهم استغلوا وجوده . « ونحن لانملك إلا أن
نشعر بأن الآلهة مدينون لأوديب . وقد شعر سوفوكليس بذلك أيضاً .
وكتب فى آخر أيامه المسرحية التى يبين لنا فيها كيف كان الوفاء بهذا الدين ،
وهى مسرحية أوديب فى كورلونيا ، « (٢) .

وكان الوفاء بذلك الدين أن حرمت الآلهة أوديب من الحياة وجازته
بالموت ، ولكنه الموت الذى لا يحلم به إنسان سوى أوديب ، وهو أن يصير
عدلاً للآلهة . وعندئذ تتحقق عبارة أوديب فى مستهل مسرحيتنا ، وتعيد
الآلهة إليه عينيه ، ولكنهما الآن عينا لهما قدرة على الرؤية فوق قدرة
البشر . وهو ما زال فى هذا التحول يستغل بوصفه مثالا كما كان الشأن فى حالة
انقلابه . والدرس الأخلاقى فى هذا المثال يبين مرة أخرى حدود الإنسان
وقدرة الآلهة ، ويقرر أن امتلاك المعرفة ، واليقين ، والعدالة ، هو ما يميز
الإله عن الإنسان « (٣) .

(١) سوفوكليس : أوديب (انظر : من الأدب التمثيلى اليونانى ص ٢٢٧) .

(٢) Knox : op. cit., P. 22

(٣) Knox Ibid., PP. 23-4 انظر :

هذه هي أهم التفسيرات التي تفسر بها مسرحية أوديب لسوفوكليس .
وهناك محاولة تفيد من علم النفس في تفسير أوديب بأن انفصاماً حدث
في حياته لم يجعل له ذاتية خاصة *Self - identity* ، وأن أثر هذا الانفصام
كان من السوء على نفسه بحيث كان من الصعب إصلاح أجزاء تلك النفس
المحطمة^(١) . ولكننا لا نريد أن نطيل في عرض هذا التفسير ، لأنه يحمل
على المسرحية أفكاراً بعيدة عن المؤلف وعن عصره .

ولكن يعنيها هنا أن نتبين معالم النزعة الإنسانية التي عرف بها
سوفوكليس من خلال هذه المسرحية ، ومكانة العمل بالمأساوي منها .

من أجل ذلك نقف عند خاصية فنية لها دلالتها على المعنى المأساوي
كما يمكن أن يكون في مسرحياته ، كما تكشف لنا من خلال ذلك المعنى وضع
الإنسان كما تصوره . فسوفوكليس « لا يهتم بالموضوعات قدر اهتمامه
بالشخصيات ؛ فهو لا يحدد معالم الشخصية من خلال المواقف ، بل إنه يخلق
المواقف من طبيعة الشخصيات^(٢) » .

هناك إذن إطار للشخصية معد منذ البداية ، أو هو في الحقيقة معروف
من الأسطورة ، وهذا الإطار المحدد هو الذي يعين نوع المواقف .
ولما كانت الشخصية كاملة النماء منذ البداية فقد كان من الصعب تطويرها ،
وإن لم يقف هذا حائلاً دون المؤلف وصياغة هذه المواقف صياغة جديدة ،
أو التغيير فيها في بعض الأحيان .

ولما كانت الشخصية ناضجة محددة الإطار منذ البداية تحتم أن يكون

(١) راجع : Meyerhoff (H.) : Time in Literature. Univ. of California Press 1955, p. 52 .

(٢) Larroument: op . cit, p, 6

الصراع — مجرد الصراع الذى يصنع المسرحية — بين هذه الشخصية الناجزة وقوة أخرى خارجية . وكانت هذه القوة الخارجية هى قوة القدر أو قوة الآلهة . وهذه الآلهة أو ذاك القدر كان بدوره شيئاً ناجزاً من قبل ولم يكن ليحدث به أى تطور . وعندئذ يتمثل الصراع حقاً ولكن تفتقد المأساة . وهى تفتقد لأن نتيجة ذلك الصراع لا تخص أحداً منا بل لا تخص طرفي الصراع ذاتيهما .

ويتضح لنا من تطور المأساة الإغريقية على أبهى أعظم مؤلفيها الإغريق أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس أنها لم تتطور بالإنسان ذاته وإن تطورت نتيجة ذلك الصراع . فالصراع عند أسخيلوس ينتهى بغلبة الآلهة ، أما سوفوكليس فقد اتخذ الإنسان عنده مكانة مساوية للآلهة ، وأما يوريبيدس فقد نقل الصراع من خارج الإنسان إلى داخله ^(١) . فيوريبيدس يبدو فى الظاهر أقرب للمعنى الإنسانى ، لاهتمامه بالإنسان وعدم احتفاله بالآلهة ، ونقله الصراع من خارج الإنسان إلى داخله . وهذا صحيح ، ولكن تظل الشخصية عنده شخصية مغلقة أو غير نامية . « والواقع أن ارتباك أبطاله فى تشابك غرائزهم وعواطفهم إنما هو يوم إيهاماً بالتطور ، ولكن الواقع أن منطق الغريزة هو الذى يقود تردددهم . فهم إذ يتنقلون بين أطراف متناقضاتهم الداخلية لا يفعلون إلا أن يكييفوا صراعاتهم الأصلية . إنهم بذلك يشرحون ما الذى كانوه ، فى حين أن شيئاً لا يغيرهم . إنهم — بعبارة أخرى — لا يتقدمون من الداخل ^(٢) . . . »

ومن هنا كانت الشخصية المأساوية عند المؤلفين الإغريق بعامة عاجزة عن تحقيق ذاتها أو تحقيق شئ بذاتها . هناك حقاً مجال للاختيار الأخلاقى

(١) انظر : رينيه جيبى : المأساة بين القديم والحديث ، مجلة الآداب ، عدد يناير

سنة ١٩٥٧ ، ص ٢٣ .

(٢) نفسه ص ٩٢ .

ولكنه ضيق ووهيمى ، فقد حدد للأشخاص منذ البداية خط سيرهم الذى لن ينحرفوا عنه ، « فهم حتى حين يختارون ، كما هو الشأن عند سوفوكليس ، وحتى حين يبدو أنهم يملكون أن يقرروا ، ليسوا هم الذين يقررون وإنما هى فى نفوسهم إرادة غير شخصية ، إرادة مضادة قبل مولدهم ، أو هو الثأر وروح الانتقام الذى يصفر عبر حركاتهم ويستخف بهم بالرغم منهم» (١).

وهذه هى الحال مع أوديب ، فهو يبدو حراً مريداً يملك تقرير مصير نفسه ، لكنه فى حقيقة الأمر لا يقرر شيئاً وإنما يخضع للقرار الخارجى . إنه قد يناضل ، ولكن يبدو هذا النضال كما لو كان مقررأ له كذلك . والعملية التى يبدو أن أوديب كان فيها متمتعاً بحريته هى مايمثل فى سمله عينيه . ومن أجل ذلك كانت هذه العملية هى الحادثة المساوية بحق . وليست هى كذلك لأنها عملية مفزعة مروعة للجمهور ، بل لأنها اختيار واجه به أوديب الموقف . ومن أجل ذلك نال أوديب عطف الشعب ، حتى لقد كاد هذا الاختيار الإنسانى من جانب أوديب ينسبه القضية المصنوعة والصراع المرتب . والسبب هو أن هذا الاختيار كان عاملاً مساوياً جوهرياً ، تفجر عنه الموقف ، ودل على أن هاهنا إنساناً يتحرك . حقاً إنها لحظة ضعف إنسانى تلك التى فقا فيها أوديب عينيه ، وكان من الممكن أن يقف العقل مثلاً فى وجه هذا الاندفاع ، وتتمثل عندئذ الأزمة الحقيقية ، أزمة الإنسان مع نفسه ، ولكن مها تكن دلالة هذه اللحظة ، فهى بغير شك الدليل الوحيد على أن أوديب خرج عن خط سيره المرسوم ، أو انطلق من إطار شخصيته المحدد ، وإن كان هذا الخروج إلى عودة ، وذلك الانطلاق إلى انغلاق مرة أخرى . وينتهى أوديب إلى أن يكون واحداً من أولئك الأبطال الإغريق الذين يهزمون آخر الأمر فى صراعهم .

وهنا نلص نوعاً من الاتفاق والافتراق بين مأساة أوديب ومأساة أخرى مثل مأساة هملت . أما الاتفاق ففي أن « الأحداث في مسرحية هملت هي النتيجة الطبيعية للشخصية والموقف »^(١) تماماً كما هو الشأن مع أوديب ، وأما الافتراق ففي أن الصراع في مسرحية هملت يتمثل بين البطل والصدع المأساوي tragic flaw في شخصيته ، وهو عدم القدرة على اتخاذ القرار الحاسم^(٢) . فهو صراع داخلي ، في حين أنه في أوديب صراع خارجي . ومن ثم كانت مأساة الإنسان في هملت أوضح وأقوى منها في أوديب .

وإذا نظر الفرد إلى مأساة عظيمة نظرة إدراك وفهم فإنه سيكون بالتأكيد على وعى بالارتياح والرضاء النفسي ، لا لأنه قد شاهد عملاً أدبياً نبيلًا فحسب ، بل لأن هذا العمل الأدبي قد كشف له كذلك شيئاً من قيمة الإنسان^(٣) . وصحيح أن سوفوكليس أراد أن يبرر قيمة الإنسان وقيمة نضاله في الحياة . ولكن فرق بين نهاية أوديب ونهاية هملت . إن أوديب لا يعاني إلا بعد أن تقع الكارثة ، ثم يهزم آخر الأمر أمام القوة الخارجية (وهذا هو المعنى المأساوي القديم : أن يعاني البطل ويهزم أخيراً) ، أما هملت فيعاني معاناة عميقة ممتدة ، ويموت أخيراً . المأساة في أوديب وجيزة ، وتأتي بعد الكارثة أوبسببها ؛ أما هي في هملت فغاية في السكافة وغاية في الامتداد معاً ؛ وهذا هو معنى النضال الإنساني الحقيقي . حيث يستنفد البطل كل طاقاته في ذلك الصراع فيكشف عن إمكانيات

Dans; Norton & Peters Rushton: A Glossary of Literary Terms; (١)
(Rinehart & Comp., New York 1954) P 84

H. L. Yelland, S. C. Jones & K. S. W. Easton A, Handbook : انظر :
of Literary Terms; Augus and Pobertson London p. 207

Yelland, Jones & Eaton; ibid, p. 208 (٢)

الإنسان ، أو عن قيمة الإنسان — كما سبقت الإشارة . وأوديب لم يكشف لنا عن الطاقات لأن المعاناة لم تكن الأساس فيما هنالك من صراع ، بل جاءت المعاناة إثر أحداث مؤلمة محزنة . ومن هنا ينجح أوديب في أن يثير فينا الأسى والحزن لما لقي من مصير ، ولكننا « حين نترك المسرح — عندما يموت هملت ويتلو فونتهيراس في سخرية لاشعورية العبارة المنقوشة على قبره — نتركه لا في حزن وأسى بل في ابتهاج . فبالضياع استكشف هملت نفسه ، وعرف قدراته بوصفه إنساناً . وقد فقدت هذه القدرات بموته ، ولكن المؤكد أنها وجدت . ومع أن سر الحياة والموت مازال سرّاً غامضاً إلا أن إحساساً بالفهم العاطفي يخامرنا كما لو أن القوى التي تصطرع في داخلنا قد حدثت فيها توافق فجائي،^(١) والخلاصة أن المعنى المأساوي في أوديب يتحقق خلال الأحداث القاسية أو الكوارث المؤلمة التي تنزل بأوديب ، سواء أنزلت به من الخارج أم أنزلها بنفسه ، ولكنه لا يتحقق لنا من ذات أوديب شيئاً كثيراً . صحيح أن الغاية تحققت ، وهي أن الإنسان أضعف من الآلهة وأنه ينهزم أمامها ، ولكن ما أبعاد أوديب نفسه ؟ إنه يستطيع أن يصمد في صراعه مع الآلهة بعض الوقت ، وهذا ما يضمن على موقفه طابع الجدّة . ولكن أين المأساة ذاتها ؟ إنها لا تتحقق في الواقع ، ولا تتحقق من ذات أوديب شيئاً وإن كان ضئيلاً سلبياً ، إلا عندما يكون لذات أوديب حضور ، أو بعبارة أخرى عندما يستطيع أوديب أن يختار ويمارس حريته ، عندئذ يكشف لنا بحق عن بعض جوانب الإنسان وإمكاناته . ولم يحدث هذا — كما سبق أن قررنا — إلا في موقف واحد ، هو الذي سمل فيه أوديب عينه . أما سوى ذلك فأوديب جزء من تركيب آلي ، مصمت ، مرتبط بحركته العامة التي تحدث نتيجة لتوازن القوى .

الفصل الثاني

أوديب حديثاً

تمهيد:

يخصى مارينياك في المقدمة التي كتبها للترجمة الفرنسية لمسرحية أوديب التي ألفها توفيق الحكيم تسعاً وعشرين مؤلفاً من بين الفرنسيين قد حاولوا — من عام ١٦١٧ إلى عام ١٩٣٩ — محاكاة سوفوكليس ومعالجة موضوع أوديب^(١). والحق أن قصة أوديب قد شغلت كثيراً من الشعراء المؤلفين لا في العصور الحديثة فحسب، ولا بين الفرنسيين فحسب، بل منذ القرن الخامس قبل الميلاد، عند الإغريق وبعدهم عند الرومان، فضلاً على أنها شغلت غير الفرنسيين من أدباء أوروبا في العصور الحديثة. فقد كتب إيسخولوس وبوريديس — تماماً كما صنع سوفوكليس — مسرحية عن مأساة أوديب^(٢). وتعرض غير شاعر من الرومان لهذه القصة، وامتازت قصة سينيكا Seneque من هذه القصص التي وضعها الشعراء اللاتينيون. وجرى الأمر على ذلك بعد النهضة الأوروبية في العصر الحديث، فاستعار شعراء التمثيل من الإنجليز والألمان والإيطاليين والفرنسيين خاصة موضوعات شعرهم التمثيلي من تمثيل اليونان والرومان. وقد وضع الشاعر الإنجليزي دريدن Dryden في القرن السابع عشر قصة أوديب، كما وضع الشاعر الإيطالي ألفييري Alfieri في القرن الثامن عشر قصة أوديب أيضاً. أما الفرنسيون فقد فتن شعراؤهم وكتابهم بقصة أوديب منذ أواخر القرن

(١) انظر هذه المقدمة في نهاية مسرحية «الملك أوديب» للحكيم، ط ١٢ النودجية، ص ٢٠٣.

(٢) طه حسين: مقدمته لأوديب وئيسوس من تأليف أندريه جيد، ص ١٧.

السادس عشر إلى الآن . ولست أحصى شعراءهم الذين عرضوا لهذه القصة، وإنما أذكر أن كورنى Corneille قد وضع قصة تمثيلية لأوديب قتن بها معاصروه ، وأن فولتير Voltaire قد وضع في أول القرن الثامن عشر قصة لأوديب كثر حولها الحديث والنقد ، وأن شاعرين فرنسيين هما دوسيس Ducis وشينيه M. J. Chénier وضعوا قصتين لأوديب في أواخر القرن الثامن عشر وأول القرن التاسع عشر . أما في هذا القرن العشرين فقد عني بأوديب الكاتب الفرنسى العظيم أندريه جيد André Gide . . . كما عني به الكاتب الشاعر المعروف جان كوكتو Jean Cocteau في قصته المشهورة، « أداة الجحيم »^(١) وكذلك عني بها في الأدب العربى الكاتبان المعاصران توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير .

ولماذا كل هذه العناية ؟. أما فيما يختص بالإغريق فلا غرابة في أن يستمدوا من هذه الأسطورة عملاً فنياً يقدمونه على المسرح ، فقد كان هذا شأنهم في قصصهم المسرحى بعامة ، يستمدونه من أصول أسطورية شعبية ، وهم أنفسهم « كانوا يرون من الطبيعى والمألوف أن يعرضوا للوضوعات التى سبقهم إليها القصاص والمغنون فينشئوا فيها قصصهم التمثيلى ، بل كان من الطبيعى والمألوف أن يعرض المتأخر منهم لما عرض له المتقدم ، لا يجدون فى ذلك حرجاً ، بل يجدون فيه سبيلاً إلى الإجابة والإيقان »^(٢) .

أما فيما يختص بالمحدثين فإن تقليد الأوربيين للمسرح القديم لا يثير أى غرابة ، لأن مؤلفات الأقدمين كانت بالنسبة لهم بمثابة التراث الفكرى والأدبى ، وكان العصر الكلاسى عندهم يتخذ من هذا التراث مثلاً رفيعة تحتذى ، أما تقليد ذلك المسرح فى لغتنا العربية فهو ما قد يثير الغرابة ؛ فالمسرح الإغريق ليس تراثنا ولم يتصل فى يوم من الأيام بتراثنا . وهو قبل

(١) المرجع السابق ص ١٨ - ١٩ .

(٢) طه حسين . المرجع السابق ص ١٧ ،

هذا يرتبط في أصله بصور وطقوس دينية لا تقبلها الآن . ولكن هذه الغرابة تتلاشى إذا نحن عرفنا وجهة نظر المؤلف الذى بدأ المحاولة ، وأعنى به توفيق الحكيم . فهو يرى أنه كان لابد من إدخال ذلك الأسلوب الذى لم يعرفه الأدب العربى من قبل فى عرض الأفكار عرضاً جياً وهو الأسلوب المسرحى ، فإذا وقف فى وجه هذه المحاولة أنه ليست لدينا دعائم هذا الأسلوب ، وبدت لنا صعوبة إقحامه فى أدبنا ، تراءت لنا الحلقة المفقودة التى تستطيع ربط أدبنا العربى بالفن التمثيلى ، ويعنى بها الأدب الإغريقى . ومن هنا نشأت ضرورة العناية بذلك الأدب ونقله إلى أدبنا منذ البداية ، وكانت الغاية من ذلك هى الاعتراف من المنبع ، ثم إساغته وهضمه وتمثيله ، لنخرجه للناس مرة أخرى ، مصبوغاً بلون تفكيرنا ، مطبوعاً بطابع عقائدنا^(١) .

وهذا هو السبب العام فى العناية بالمسرح القديم ، أما العناية بقصة أوديب بصفة خاصة فمسألة نجيب عنها عندما نعرض بالتحليل محاولات التقليد ذاتها .

— ١ —

وليس من المستطاع فى هذا المجال التعرض لكل محاولات التقليد أو التحديد لمسرحية سوفوكليس ، بخاصة فى الآداب الأوربية ، فهذا عمل خصص له مارينياك كل مجهوده ، ولكن يكفيننا هنا من تلك المحاولات محاولة أندريه جيد (وقد دخلت فى أدبنا العربى بعد أن ترجمها الدكتور طه حسين) ثم محاولتنا توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير .

أما أندريه جيد فقد شاء أن يدمج القصتين القديمتين ، قصة أوديب الملك ، وقصة أوديب فى كولونيا ، ويبرزهما معاً فى إطار مسرحيته ،

(١) توفيق الحكيم : مقدمة أوديب الملك ص ٣٠ وما بعدها .

وهذه المحاولة لها طرافتها ولا شك ، ولكنه لم يكن مجرد إدماج للإطارين في إطار واحد ، أى لم تكن المسألة مسألة تكثيف للأحداث داخل إطار ضيق ، ولكن « جيد » استغل مغزى القصة الثانية في أن يكون موقف الجوقة ، ويحلل موقف المجموعة من المأساة ومن أوديب ومن نفسها .

فبعد أن تحل بأوديب الكارثة ، ويفقأ عينيه ، وتتضح للناس حقيقة أمره ، نجد الجوقة تقول — وقد نسيت تماماً ما كان من أمر منقذها من أبى الهول : « إننا نطلب أن ينفذ أمر الآلهة ، وأن تعفينا من محضرك ومن آلامنا »^(١) . وهى بهذا تطلب من أوديب — رغم كل ما أصابه — أن يغادر المدينة ، ويخرج منها طريداً . ولكن سرعان ما يحدث التحول في موقف الجوقة هذا عندما يعلن ترياس وعد الآلهة لأوديب : « قبل أن ينطلق أوديب اسمعوا جميعاً لما أوحى إلى الآلهة . إنهم يعدون أن يمنحوا أعظم بركاتهم للأرض التى تستقر فيها جثته »^(٢) . عندئذ يبادر كريبون وتبادر الجوقة إلى تملق أوديب ، وتعود فتذكر له حسناته القديمة ، وتمنون له من شأن جريمته : « أقم معنا يا أوديب . سنغنى بك . سترى . تذكر أنك أسديت إلينا فيما مضى من الدهر عوارف كثيرة . لئن كانت جريمتك قد أحفظت علينا الآلهة لقد انتقمتم لها من نفسك انتقاماً عظيماً . فكر في الأعداء عليك من أبناء ثيبا . فكر في شعبك . ما الذى يعينك من أمر الذين لا يعرفونك ؟ »^(٣) .

وهكذا يدخل أندريه جيد القصة الثانية في الأولى . ولكنه لا يجعلها امتداداً للقصة الأولى بل جزءاً من صميمها . ومن أجل ذلك حققت هذه القصة الثانية عنده ما لم تحققه مستقلة عند سوفوكليس نفسه .

(١) أندريه جيد : أوديب ، ترجمة الدكتور طه حسين ، ص ١٧١ .

(٢) نفسه : ص ١٧٤ — ١٧٥ .

(٣) نفسه : ص ١٧٦ .

وهذا التحوير فى الإطار لم يكن التحوير الوحيد الذى أدخله جيد على المسرحية : فقد صرف جزءاً كبيراً من عنايته لأبناء أوديب الأربعة ، فأدوا عنده دوراً لم يتح لهم عند سوفوكليس . ذلك أنه حاول أن ينقل القضية إليهم بعض الوقت . أما هذه القضية فلا تختلف عن قضية سوفوكليس نفسه ، وهى — بالإجمال — تعنى أن الإنسان لو ترك لغريزته ، وانطلق يتصرف فى الحياة كما يحلو له ، إذن لركبه الغرور الذى يخيل إليه أنه قوى وقادر على أن يغالب قوى الكبح الخارجية ، قوى الآلهة ، ولأدى به هذا الغرور إلى استشعار سعادة زائفة . فغريزة الإنسان يتحكم فيها وينظمها القانون . ولا بد للإنسان أن يسمع ويخضع لهذا القانون ، سواء أكان هذا القانون هو الأخلاق أم الدين أم العرف الاجتماعى .

هذه القضية أبرزها جيد أيما إبراز من خلال شخصيات إتيوكل وبوليفيس وتيجون وإسمين ، أبناء أوديب . وقد قلنا إن جيد قد أضاف من عنده دور هذه الشخصيات لكنه لم يكن دوراً ثانوياً كما قد يبدو للوهلة الأولى ، من حيث إن شخصيات هؤلاء الأبناء شخصيات ثانوية بالنسبة للشخصيات الأخرى مثل أوديب نفسه وكريون وجوكستا وقرزياس ، ولكننى أعتقد أن شخصيات الأبناء لم تكن أقل أهمية من هذه الشخصيات الرئيسية ، لأن جيد استطاع أن يجعل من دورهم المرأة التى تنعكس عليها قضية أوديب بعامة ، وقد نجح : صحيح أنه لم يغير من اتجاه أنتيجون المعروف من قبل وهو الإيمان بالمعتقدات الدينية والآلهة ، فجعلها هو كذلك تمثل هذا الاتجاه ، ولكن الاتجاه الذى عبر عنه إتيوكل وبوليفيس ، وهو الاتجاه المقابل ، إنما هو من عند جيد نفسه .

وعلى هذا النحو كان أوديب إنساناً مغروراً كافراً لا يؤمن إلا بنفسه وبقدرته . وهو فيما اقترب من قتل أبيه والزواج من أمه كان مثالا للغريزة البشرية العمياء التى لا بد أن تضل إذا لم يتحكم فيها الإنسان بالمعرفة

الصحيحة ، ويخضع فيها لحكم الدين أو الأخلاق أو المجتمع . وهذا ما أخذ ابنه إتيوكل وپولينيس يناقشانه على مسمع أبيهما وخالهما .

د - إتيوكل : وفي الحق ما الذى نلتبس فى الكتب ؟ إنما نلتبس فيها الإذن بما نريد أن نعمل ، بل إن الذين يزعمون أنهم يحبون النظام ويحترمون الأشياء المقررة ، هؤلاء الذين يسميهم ترزياس أصحاب التفكير القويم ، إنما يلتبسون فى الكتب الإذن فى أن يضايقوا ويظلموا ويخيفوا جيرانهم . إنما يلتبسون أصولاً ونظريات تريح ضمائرهم وتضع الحق إلى جانبهم .

- پولينيس : أما نحن أصحاب التفكير المعوج فإنما نلتبس فى الكتب الإذن بأن نأتى من الأمر ما تنكره التقاليد ويأباه حسن الذوق وتحظره القوانين .

- إتيوكل : وبعبارة أخرى الموافقة على مخالفة المؤلف .

- پولينيس : فانا الآن مثلاً أبحث فى الكتب عن جمل تبيح لى أن أتخذ إسمين لى خلية .

.....

- پولينيس : أختك ؟ .

- إتيوكل : أختنا ... ماذا تنكر من هذا ؟ .

- پولينيس : إن وجدت هذه الجملة فأظهرنى عليها .

.....

- إتيوكل : إذا وجدت ماذا ؟ .

- پولينيس : هذا الإذن . على أن هناك إذنًا أقل شمولاً وهو أن نستغنى عن الإذن ... الخ .^(١)

(١) أندريه جيد : أوديب ، ترجمة الدكتور طه حسين ، ص ١٢٠ وما بعدها .

وعندما يظهر أوديب وقد استمع إلى حوارهما فأعجبه (لأنه يمثل اتجاهه) لذا به يدعوهما أول الأمر إلى الانصراف عن التفكير في أختيهما على ذلك النحو ، ولكنه يعود في النهاية ليلقنهما الدرس الذى عرفه هو فى حياته ، وهو أن الإنسان لابد أن يواجه القوة الخارجية التى تسد عليه المنافذ ، وأن يتسلح لمواجهةها بالمعرفة ، فإذا ما نشب الصراع بينهما انتصر الإنسان .

« أوديب : فقد ينبغى أن تفهما يا ابنى أن كل واحد منا يلقى أول الشباب وحشاً قائماً يريد أن يأخذ عليه الطريق . وهذا الوحش يا ابنى يعرض على كل واحد منا سؤالاً خاصاً ، فاعلم أن هذه الأسئلة كلها ، وهذا الجواب هو الإنسان ، وهذا الإنسان الفرد بالقياس إلى كل واحد منا هو شخصيته . » (١) وهنا يدخل ترزياس فيسمع هذه النصيحة فلا تعجبه بطبيعة الحال ، فيدور بينه وبين أوديب هذا الحوار الذى يتوج فكرة الإنسان .

« ترزياس : أى أوديب . هذه هى الكلمة الأخيرة لحكمتك ؟ إلى هذا ينتهى عليك ؟ »

أوديب : بل من هنا يبدأ على . وليست هذه الكلمة إلا الكلمة الأولى .

ترزياس : والكلمات التالية ما هى ؟

أوديب : سيبحث عنها ابنائى . » (٢) .

والحقيقة أن إتيوكل وبولينيس كانا قد بحثا عن هذه الكلمات التالية من قبل ، فوجدوا أن كلمة « الإنسان » فى كل حالة هى الكلمة الصحيحة ، وأن القوة التى تصدنا أو تقف دوننا فى كل حالة هى قوة الإنسان نفسه .

(١) أندريه جيد : أوديب ص ١٣٢ .

(٢) نفسه ص ١٣٣ - ١٣٤ .

وعلى هذا فالإنسان فى حاجة لأن يتحرر من نفسه ، وألا يقف هو نفسه
حجر عثرة فى سبيل حياته .

« بولينيس : لا سبيل إلى التفكير الحر إلا إذا أزلنا هذه الأثناء التى
تفرضها العبادة على العقل .

أنتيجون : إن الاستسلام للشهوات تفرض عليه أثناء أشد نكراً
وتعطفه إلى الشر . نعم ! لقد اتخذ عقلى هذا الشئ الذى يضطره إلى ألا يفكر
إلا تفكيراً مستقيماً . ومن المحقق أن كل اتجاه لشخصى إنما يدفعنى إلى ...
بولينيس : أتمى .

أنتيجون : يدفعنى إلى الإله !

بولينيس : لماذا لم تتمى حديثك أول الأمر ؟ .

أنتيجون : لأننى أعلم أنك لا تؤمن بالإله

بولينيس : الإله إنما هو فى حقيقة الأمر شئ تضعينه عند آخر
تفكيرك . أتؤمنين به حقاً ؟ .

أنتيجون : بكل قلبى وبكل عقلى . ولولا أنى أتحدث إليك لقلت
بكل نفسى أيضاً .

بولينيس : لعلك تنتهين إلى أن تحملىنى على الإيمان بنفسك ... ولكن
هذا الإله الذى تذكرينه أوجد خارج عقلك ؟ .

أنتيجون : نعم ما دام يجذبنى إليه .

بولينيس : إنما هو انعكاس بسيط لما فى نفسك من فضائل ! (١) .

فالإنسان هو الذى يصنع الإله ، وليس هذا الإله شيئاً قائماً خارج
وجوده بل هو فى صميم وجوده . الإنسان يبدع كل شئ ، حتى الإله .

وهذه الصورة من التفكير التى يمثلها لنا بولينيس إنما هى انعكاس لما

(١) أندريه جيد : أوديب ، ص ١٠٧ وما بعدها .

أراد أندريه جيد أن يمثله لنا من حياة أوديب نفسه :

« كنت أسمع لدروس الماضي ، وأنتظر من أمس وحده قرار ما عملت وإملاء ما ينبغي أن أعمل : ثم تنقطع الأسباب فجأة ، وإذا أنا قد نجمت من المجهول ، فليس لى ماض ، وليس لى نموذج أحذيه ، وليس لى شيء أعتمد عليه ، وإنما يجب أن أبتكر كل شيء . . . »^(١)

هكذا استطاع جيد أن يستغل دور أبناء أوديب فى تحليل الفكرة الإنسانية وإلقاء الضوء على شخصية أوديب نفسه . ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول إن جيد كان فى مسرحيته مفسرا لشخصية أوديب أكثر منه مكونا لهذه الشخصية . وهو يفسر هذه الشخصية من زاوية معينة ومحددة . ومن هنا كانت شخصية أوديب عنده واضحة ؛ لأنه لم يحاول أن يستغل فى فى إبرازها كل العاصر الممكنة ، بل اكتفى بقضية إنسانية واحدة ؛ هى قضية حرية الإنسان . وهذه القضية تناولها سوفوكليس من قبل ولكن جيد نماها وعمقها وجعلها محور مسرحيته .

ويبدو أن جيد استغل شيئاً من التفسير النفسى وضح به سبب خذلان أوديب الإنسان الحر القادر آخر الأمر . فهو فيما يبدو لم يهزم لأن قوة خارجية تغلبت عليه ، ولكن لأن شخصيته المتناسكة قد أصابها « تصدع » ، ولولا هذا التصدع ما ضعف أوديب أو لان ، ولولاها لما أذعن لترزياس ولمشيئة الآلهة :

« تيرزياس : إنه يسرف فى الاطمئنان ، وإن نفسه كالاناء المطبق لاسبيل إلى أن يبلغها الخوف . وإن سلطاني كله إنما يأتى من خوف الإله . إن هذه السعادة المطمئنة آثمة . إن عليك أن تحدث صدعاً .

(١) نفسه ص ١٠٤ .

كريون : لماذا؟.

ترزياس : من هذا الصدع يصل الإله إلى قلبه... (١).

ويفشل كريون في محاولته القيام بهذه المهمة ، ويأخذ ترزياس في تنفيذها بنفسه ، وينجح آخر الأمر . ويقول أوديب لنفسه : ... ماذا صنعت يا أوديب ؟ لقد نعمت بالمكافأة ونمت عشرين سنة ، ولكني الآن أخيراً أحس الوحش يتمطى في دخيلة نفسى . إن مصيراً عظيماً ينتظرني مستخفياً في ثنايا التاريخ . أى أوديب لقد مضى وقت الطمأنينة . أفق من سعادتك (٢).

وهكذا يفيق أوديب من سعادته، ويعرف أن وقت الطمأنينة قد مضى، ولكن الإنسان الذى يرمز إليه أوديب مازال ينتظره مصير عظيم مستخف في ثنايا التاريخ . إن رسالة الإنسان لم تنته بانتهاء أوديب نفسه ، ولكنها رسالة ممتدة نحو غاية . وما زالت الإنسانية بعيدة عن غايتها ، ولكن هناك هذه الغاية على كل حال . وسيأتى يوم — بعد وقت طويل — يسكن فيه الأرض « أناس أحرار ينظرون إلى حضارتنا كما ننظر نحن إلى الحضارة القديمة في أول عهدنا برقيها البطيء... » (٣).

ومن كل ماسبق يتضح لنا أن جيد قد حور في إطار المسرحية القديمة بعض التحوير ، وأبرز فكرة الإله الحديثة بوصفه قائماً في الإنسان نفسه ومن صنعه ، وهو في هذه الحالة — ولهذا السبب — لا يستطيع الإنسان أن يلغيه لأنه بذلك يلغى نفسه . وهذا الفهم يتمشى مع النظرة الحديثة

(١) جيد : ص ٨٨ — ٨٩

(٢) نفسه ص ١٤٦ .

(٣) نفسه ص ١٣١ .

إلى المأساة^(١) فيجعلها شيئاً داخلياً قائماً في نفس الإنسان وليس صراعاً
بينه وبين قوة خارجية .

— ٢ —

والمحاولة الثانية التي نعرض لها الآن هي محاولة توفيق الحكيم .
والسؤال الذي يواجهنا منذ البداية هو : لماذا اختار الحكيم قصة أوديب
ليكتبها من جديد ؟ . إن هذه القصة ارتباطاً خاصاً ببيئتها وبمعتقدات هذه
البيئة وأوضاعها . فهل ينقلها الحكيم بهذا الإطار الخاص بها أم تراه يغير
— كما صنع غيره — من هذا الإطار ؟ . أما هو فيحدثنا أنه أراد أن يجرد
القصة من بعض المعتقدات الخرافية التي تأبأها العقلية العربية أو الإسلامية .
وهنا يتساءل الدكتور عبد القادر القط عن هذه المحاولة فيقول : « إن المرء
ليعجب لماذا اختار المؤلف تلك المسرحية القديمة مادام قد سمح لنفسه
أن يعيث بها كل هذا العبث ، ويتساءل ماذا بقي بعد ذلك من مسرحية
سوفوكليس . . . »^(٢)

وليس طبعياً أن يعيد الحكيم الأسطورة في نفس الإطار الذي
وضعها فيه سوفوكليس من قبل ، وكان لا بد له من إدخال بعض
التحوير في هذا الإطار ، كما صنع غيره من المؤلفين الذين تناولوا نفس
الأسطورة . وليس هذا شأن المؤلف المحدث مع الأسطورة ، بل هو شأن
المؤلف القديم كذلك ، شأن سوفوكليس نفسه ، فقد سبق أن عرفنا أنه
حاول أن يضيف إلى الأسطورة مزيجاً من الدلالات التي لم تكن لها
في الصورة التي ألفها عليها الشعب الإغريقي .

(١) انظر : رينيه حبشى في بحثه «المأساة بين القديم والحديث» مجلة الآداب ، عدد ١
سنة ١٩٥٧ ، ص ٩٤ وما بعدها .

(٢) عبد القادر القط : في الأدب المصري المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٩٥ ، ص ٩٦ .

وإذا نحن رجعنا إلى نشأة الأساطير الإغريقية تبين لنا أنها كانت في أصلها مجرد تفسير لأشياء قائمة ، وقد أضفى عليها الإغريق اللون وبثوا فيها الحياة ، لأنهم لم يكونوا يستطيعون سوى ذلك ^(١) .

ومن المهم أن نفهم كيف كان (يندار وإسخيولوس وسوفوكليس ويوريبيدس) يستخدمون (الأسطورة) ، فقد كتب هؤلاء الشعراء المسرحيون في ظاهر الأمر تمثيلات عن شخصيات أسطورية ، ولكنهم في الحقيقة لم يصنعوا شيئاً من هذا ؛ فهم لم يضيعوا وقتهم ووقت المدينة في اللهو بشخصيات يستمدونها من سفينة نوح ، وإن كان بعض النقاد قد ذهبوا إلى ذلك في كتاباتهم عن اشتغال هؤلاء بالأساطير التي استخدموها . وليس هناك زيف أو قلة إدراك تفوق هذا الحد ، فقد أنشأ هؤلاء الشعراء تمثيلياتهم من كد أذهانهم الخاصة في مشكلات عصرهم الدينية والأخلاقية والفلسفية ، وكان استخدامهم الأسطورة أقرب لاستخدام شيكسبير (قصة هو لنشد) وبنفس القدر من الحرية . وقصة ميديا ليوريبيدس مشهورة ، فعندما خانها زوجها چاسون نجدها لا تكتفي بقتل زوجة چاسون الكورنثية الجديدة بل تقتل أطفالها من چاسون . وهنا نجد الواقعة الرئيسية ، وهي قتل الأم لأطفالها ، من اختراع يوريبيدس . أما في الروايات الأقدم من ذلك لهذه القصة فنجد أن الأطفال يقتلون بيد الشعب الكورنثي . معنى هذا أن يوريبيدس يغير الأسطورة تغييراً كلياً كما يعبر عن فكرته الخاصة ^(٢) ... وقد ظلت (الأسطورة) في جوها ، كما كانت ، تفسيراً ، ولكنها صارت على أيدي أولئك الشعراء الأقوياء الخطيرين تفسيرا للحياة الإنسانية والروح الإنساني ^(٣) .

kitto · The Greeks, P. 197. (١)

ibid., pp. ٢01 - 2 (٢)

ibid., P ٢02 (٣)

إذن فليس غريباً على الكاتب المسرحى أن يدخل بعض التعديل والتحويل فى الأسطورة التى يتناولها لأنه يريد أن يقول شيئاً أكثر من الأسطورة . وإنا كنا نأخذ بأن الشخصيات الأسطورية ترمز إلى مفاهيم إنسانية فينبغى ألا نجعل هذه المفاهيم ونقف بها عند حدود معينة ، وإنما نتطور بها إلى ما يتلاءم والفكرة الإنسانية ووضع الإنسان عصره بعد عصر . فلا ضير أن يكون هناك أوديب تعرفه الأسطورة . ومائة أوديب يعرضهم الكتاب عبر التاريخ . فنحن أميل إلى ألا يلتزم المؤلف المعاصر إطار الأسطورة القديمة بكل دقائقه ، لأن ممارسته لشيء من حرية التحويل فى هذا الإطار هى المنفذ الوحيد لنشاطه الإبداعى . وقد مر بنا كيف كان التحويل الذى أدخله جيد على الأسطورة عاملاً قوياً فى تنمية المعنى الذى ركز عليه عمله وفى تعميقه . أما إفساد هذا الإطار كلية — كما صنع كورنى وقلتير^(١) — فهذا يخرج بالقصة غالباً إلى شيء آخر . فهل كان خروج الحكيم عن إطار المسرحية القديمة من هذا النوع الأخير أم كان من نوع التحويل الذى صنعه جيد ؟

كتب الحكيم فى مقدمة مسرحيته عن سر اختياره لهذه الأسطورة ، ومعنى الصراع الذى تمثل له خلالها غير ذلك المعنى الشائع الذى يجعل المسرحية تصويراً للصراع بين الإنسان والقدر . وقد كان المعنى الجديد الذى رآه الحكيم فى أوديب أنه تصوير للصراع بين الحقيقة والواقع ، وهو معنى — كما يقول الحكيم — لم يخطر قط على بال سوفوكل^(٢) .

وهنا يقول الدكتور القط : «... ولم تكن الحياة اليونانية فى ذلك العهد البعيد الذى نشأت فيه أسطورة أوديب تتضمن تلك الفلسفة التى ابتدعها

(١) انظر مقدمة أوديب وثيبوس للدكتور طه حسين ، ص ٢٩ وما بعد .

(٢) انظر مقدمة أوديب لتوفيق الحكيم ، ص ٤٣ .

توفيق الحكيم . لذلك لم يخطر قط على بال سوفوكل هذا الصراع بين الإنسان والحقيقة (١) .

ونحن لا يعنيننا أن يكون ذلك المعنى قد خطر لسوفوكليس حين كتب مسرحيته ؛ فقد سبق أن رأينا كيف أمكن فهم تلك المسرحية بأكثر من طريقة ، وفهم توفيق الحكيم في الحقيقة ليس إلا فهماً جديداً يضاف إلى كل ماسبق . ولكن الذى يهمنا فى الحقيقة هو أن نعرف مدى صدق هذا الفهم من خلال الإطار الفكرى للإغريق أنفسهم ، الذين استقبلوا تلك المسرحية . أحقألم تكن الحياة الإغريقية فى ذلك العهد فى شغل بمشكلة الحقيقة والواقع ؟

ونستطيع أن نجعل وقفنا هنا عند طاليس بصفة خاصة : فهو الذى أمد الفكر الإغريق بأول نظرة عقلية لطبيعة المعرفة وصلتها بالحقيقة ، متمشياً فى الوقت نفسه مع طابع الفكر الإغريقى العام . فالكون بشقيه المادى والمعنوى يجب أن يكون شيئاً عقلياً يمكن إدراكه ، وإمكانه كذلك يجب أن يكون بسيطاً . « أما الكثرة الظاهرة فى الأشياء الفيزائية فليست إلا كثرة سطحية وكان المؤلف المسرحى الإغريقى يفكر على وجه التحديد بنفس الطريقة — (لا تعباً بالتنوع الظاهر فى الحياة وبغناها ، بل تعمقها إلى الحقيقة البسيطة (٢)) . وتكرر فى كتاب « كتو » الإشارة إلى كتاب المأساة الإغريق على أنهم يمثلون تلك المحاولة العامة للوصول إلى الحقيقة الباطنة ، مثلهم فى ذلك مثل النحاتين الإغريق (٣) .

وهل أمكن تجديد طبيعة تلك الحقيقة البسيطة الكامنة خلف مظاهر

(١) فى كتابه « فى الأدب المصرى المعاصر » ، ص ٩٦ .

(٢) Kitto : op. cit., P. 179

(٣) انظر : Ibid, p, 182

الحياة المتعددة المتكاثرة ، لقد قال هرقليطس بالتغير الدائم الذى يصيب الأشياء الظاهرة ، حتى إنك لا يمكن أن تقفز إلى النهر نفسه مرتين ، لأنه لا بد أن يكون قد تغير بين المرة الأولى والثانية. فأين إذن الحقيقة الثابتة ؟ إنها العدد . فالأعداد «هى الأشياء التى لا تتغير» إنها وحدات خالدة متحررة من المادة التى تفسد ، مستقلة عن الحواس الناقصة ، ويمكن أن يدركها العقل إدراكاً تاماً^(١) ، فاثنتان واثنتان تساوى أربعة . هذه حقيقة ، ولكننا عندما نلبسها الثوب أو المادة لا يمكن أن تظل هى نفس الحقيقة : فتفاحتان وتفاحتان ليس من الضروري أن تساوى أربع تفاحات أخرى ، لأننا هنا لا بد أن نعتبر الوزن والشكل والجودة وما إلى ذلك من مظاهر حسية وصفات تميز كل تفاحة عن الأخرى .

ومعنى هذا أن الإغريق عرفوا نوعين من الحقيقة : الحقيقة المجردة والحقيقة الواقعة . وعرفوا أن الحقيقة الواقعة زائفة لا تبني معرفة صحيحة بالكون ، وأن هذه المعرفة ينبغى أن يكبد الإنسان فى تحصيلا من الحقائق الجوهرية الثابتة . وهذا تماماً هو الشأن مع أوديب . فهناك حقائق واقعة يعيشها أوديب ، وهناك حقيقة بسيطة ولكنها متوالية تحتاج إلى البحث والتنقيب والكد فى سبيل الوصول إليها . ولما كان أوديب يعرف أن «الحقيقة عدد» و «معادلة رياضية» فقد أخذ ينهج هذا المنهج الرياضى فى الوصول إليها . وبعد أن نجح فى إقامة بعض المعادلات تمكشفت له تلك الحقيقة البسيطة التى فرضت نفسها على واقعه ، وعصفت به آخر الأمر .

فإذا رأى الحكيم فى مسرحية سوفوكليس أن الصراع قائم بين الواقع والحقيقة لا يكون هذا رأى غريباً لاعلى المسرحية ذاتها ، ولا على البيئة الفكرية التى ظهرت فيها .

والآن يجدر بنا أن نغنى في مسرحية الحكيم بأمرين جوهرين هما :
تصوير الصراع بين الحقيقة والواقع ، وتجريد القصة من المعتقدات الخرافية .

* * *

(١) الصراع بين الحقيقة والواقع :

نشأ أوديب الحكيم على حب والديه — بوليب وميروب فيما كان
يظن — ولم يشك قط في أنهما والداه ، فلما انكشف له القناع فجأة عن
رئيسه : اكان يخاله حقيقة انهارت ثقته بالأشياء . وعندئذ تولد في نفسه حب
البحث عن حقائق الأشياء ، وكان طبيعياً أن يبدأ هذا البحث بالكشف عن
حقيقة نفسه ، فيخرج حيث تسوقه قدماه إلى طيبة ، وحيث يتوج ملكاً
ويتزوج جوكتا الملكة ، ويبدأ نوعاً من الحياة تغمره السعادة ، ويستمر
سبع عشرة سنة يزاول هذه الحياة السعيدة ، وينسى في غمارها مشكلته التي
كان قد خرج لها ، وهى البحث عن حقيقة ذاته . ولكن إذا كان أوديب
قد نسى ذلك فإنه لم يتغير في طبيعته المحبة للبحث بصفة عامة . فإذا ما أصاب
المدينة الطاعون ، وطلب الشعب معرفة وحي الآلهة في هذه الكارثة ، بدا هذا
الوحي عند أوديب « موضع فحص وتنقيب » . وهنا يأخذ ترياس في
تحذيره من أن تعبت أصابعه الطائشة بقناع الحقيقة ، الحقيقة التي أفلتت منه
في كورنثة ، وابتعدت عنه في طيبة ، ولكنه يتحدى هذه الحقيقة ، ويعلن
أنه لا يخشى على نفسه منها وإن طوحت به من فوق العرش . حتى إذا
ما عرف — بعد البحث والتنقيب — أنه ابن الملك لا يوس انطلق كالمجنون يقول :
« لا يوس ! جوكتا ! يا للسماء ! انقشع الضباب من حولي . . . فرأيت
الحقيقة ، ما أبشع وجه الحقيقة ! يا لها من لعنة ! . . . لم يسبق أن صب
نظيرها على بشر^(١) . . . »

(١) توفيق الحكيم : أوديب ، ص ١٥٥ .

وهنا يصل الحكيم بالقضية إلى منتهاها : حقيقة أوديب قد عرفت ، وهي تغاير تماماً صورة الحياة التي يعيشها ، صورة واقعه . إن هذا الواقع يتمثل في مجموعة من العلاقات تربطه بالآخرين ، فإذا به يتبين أن هذه العلاقات زائفة ، وأن جوكتا زوجته هي في الحقيقة أمه ، وأن أبناءه هم في الوقت نفسه إخوته ، وأن كريون خاله قبل أن يكون صهراً له . إنه واقع مزيف بالنسبة للحقيقة ذلك الذي كان أوديب يعيشه لكن أنراه يرضخ عند أول ضربة ، فيقطع علاقاته بذلك الواقع الزائف ، أي بالحياة ، أم يتشبث به رغم كل شيء ؟ :

« أوديب : . . . اعترف لك يا جوكتا أني تلقيت الضربة وكدت أنوء بها . . . ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلني أبذل شعوري نحوك لحظة واحدة . . . فأنت هي جوكتا دائماً . . . ومهما أسمع من أنك لي أم أو أخت . . . فلن يغير هذا من الواقع شيئاً . . . وهو أنك عندي دائماً : جوكتا ! »

جوكستا : أوديب ! يامن أعزه أكثر من نفسي ! لا تحاول أن تخفف عني وطأة المصيبة . . . إن الواقع هو كما وصفت . . . ولكن الحقيقة يا أوديب . . . ماذا نفعل بصوت الحقيقة الصارخ ؟ !

أوديب : الحقيقة ؟ إنى ما خفت يوماً من وجهها . . . ولا ارتعت من صوتها^(١) . . . فإذا ما لامته جوكستا على أنه هدم أسرتهما اعتذر بأنه كان ينبغي له أن يعرف الحقيقة : « جوكستا : لقد عرقتهما . فهل استرحت ؟ ! »

أوديب : حقاً . . . ليتني ماعرقتهما . . . وهل كنت أتخيل أنها بهذا الهول ؟ . . . وهل كان يخطر لي أنها شيء قد يقضى على هنائي ؟ ! . . . الآن فقط أدركت . . .

(١) توفيق الحكيم : أوديب . ص ١٦٢ - ١٦٣ .

بعد أن انتقمتم منى . لآنى عبثت بنقابها . . . (١)

ولكنه يعود فيتشبث بالحياة ، بذلك الواقع . منها يكن من أمره ، إنه هو الشيء الملبوس المؤكد ، إنه هذه الأسرة وهذه الزوجة وذلك الحب وتلك السعادة . أما تلك الحقيقة فلا قوة لها ولا كيان . شيء لا يوجد إلا فى أذهاننا . إنها وهم إنها شبح . . . (٢)

وهنا تلتقى فكرة الحقيقة والواقع عند الحكيم فى هذه المسرحية بفكرته فى مسرحيته الأخرى أهل الكهف . فهناك حقيقة وواقع . أما الحقيقة فيدركها الذهن أو هى لا تعيش إلا فيه . وأما الواقع فمفعم بالحياة ، ينبض به القلب ، وتمتلئ به النفس . فهناك إذن منهجان لإدراك الحقيقة ، ذلك المنهج العقلى الذى ينشد الحقيقة المجردة ، وذلك المنهج الوجدانى الذى يقنع بالحقيقة فى صورتها المتلبسة بالواقع . وقد أثر أوديب المنهج الأول ، ولكن الحياة أرغمته أخيراً على أن يؤمن بالمنهج الثانى :
« الكاهن : لو أنك أردت أن تدنو من الإله ، فأشعلت له فى نفسك مسرجة ، لأضاء لك فى أحلك لياليك . . ولكنك آثرت أن توقد فى عقلك مصابيح . . انطفأت كلها عند عصفه من عصف الريح ! » (٣) .
وكما انتقم الزمن فى « أهل الكهف » كذلك انتقم الحقيقة لنفسها من أوديب :

« إنها لا تحب من يحدق إليها أكثر مما ينبغى ! . . نعم . . لقد دنت هذه الأصابع منها أكثر مما ينبغى . . حتى اقتلعت عيني أنا ! . .
لقد انتقمتم هى . . تخفف عني أنت أيها الكاهن . . . » (٤)

(١) نفسه ص ١٦٣ - ١٦٤ .

(٢) نفسه ص ١٦٦ .

(٣) نفسه ص ١٩٤ .

(٤) نفسه ص ١٩٤ .

وهكذا ينتهى الصراع بين الحقيقة والواقع إلى صورة الصراع العامة المألوفة عند الحكماء . أعنى الصراع بين العقل والقلب . وغاية هذا الصراع أن تعصف الحقيقة بالواقع ، وأن ينتصر العقل على القلب . فأوديب لم يحلله إلا عقله الباحث عن الحقيقة . إنه قد يتشبث بالحياة ويتنكر لعقله وللحقيقة ، ولكن بعد فوات الأوان ، تماماً كما يحاول ميشلينيا فى دأهل الكهف ، أن يننى من عقله فكرة الزمن ، ويعيش — رغم كل شيء — لقلبه وحبه ، ولكن دون جدوى . لقد انصرف أوديب عن القيم الروحية واحتقرها ، وآمن بعقله وذكاؤه ، ولكنه يتبين آخر الأمر أن هذا العقل خدعة ، وأن ملاذه الوحيد هو الإيمان . فالإنسان ليس بمجرد عقل ، والحياة ليست مجرد حقيقة جامدة صارمة ، بل هناك الجانب الروحى ، جانب الإيمان اللازم للإنسان وللحياة على السواء . وإذا كان أوديب قد أهمل ذلك الجانب عن غرور وثقة بنفسه لقد كانت عاقبته وخيمة . لقد كان يحس أنه وحده فى هذا الكون ، ولكنه أدرك أخيراً كذب هذا الإحساس . وهذه هى فكرة الحكماء فى وضع الإنسان من الكون بصفة عامة . فهو لا يرتفع به إلى مرتبة الألوهية ، وينفى عنه معنى البطولة ، ولا يرى فيه إلا بشراً ، قد يتناول على الإله ، ولكنه يدفع ثمن هذا التناول . فهو إذن ليس وحده ، كما يبدو للعقل الحديث ، ولكن هناك أيضاً إله .

وفى سبيل إبراز ذلك الصراع بين الحقيقة والواقع نجد الحكماء يشكل وضع أوديب بحيث يجعل ارتباطه بالواقع قوياً بالصورة التى تكفى لأن تجعله يقاوم الحقيقة حين تتكشف ، ويقاومها فى عنف وإصرار . وقد كانت وسيلة الحكماء فى ذلك أن أبرز فى شخصية أوديب الجانب الأسرى ، وجعل من حبه لأميرته مبرراً لارتباطه بذلك الواقع حتى بعد أن كشفت الحقيقة عن زيفه . وهو قبل أن تتكشف الحقيقة كان يحس

في نفسه إحصاساً مبهماً بكارثة على وشك الوقوع ، ولكن جوكتا تفسر هذا له بأن الوهم الذي يترامى له ليس إلا نتيجة لحبه لأسرته وإشفاقه من أن يصيبها مكروه^(١) . ونمضى المسرحية إلى غايتها ، وتتكشف الحقيقة فترتاع لها جوكتا ، وتقرر أنها لا بد أن تموت لأنها لا تحتمل أن يكون ابنها زوجها . وهنا يحس أوديب بأن أسرته على وشك أن تهدم ، وأن حياته نتيجة لذلك سوف تتحطم ، فإذا به مضطر لأن يتشبث بأسرته حتى لا يفقد حياته . ولا بأس في أن يبذل في سبيل ذلك كل ما أوتي من مقدرة .

« أوديب : لن تموتى يا جوكتا ! سأدود عنك كوحش أصابه سعار... سأقف في وجه كل من ينال منك شعرة... سأحمد معك لصواعق السماء وضربات القدر. سمولعنات البشير . لن تموتى ! لن تموتى ! »^(٢)

ثم يخرج أوديب إلى الشعب الذي عرف الحقيقة كذلك ، ويخرج إليه لكي يصدر فيه حكمه، ولكن الكاهن يذكره أنه هو نفسه قد أعلن من قبل العقاب المناسب ، وهو الموت أو النفي . وعندئذ كان على أوديب أن يختار من العقاب ما يشاء ، وعندئذ يقول :

« أما الموت فإني أجنب الآن عنه ، لأنى أحب أهلى ! فلتكن الثانية أيها الكاهن ! دعونى أرحل بأسرتى عن هذه البلاد إلى غير رجعة ! »

وهكذا ظل ارتباط أوديب بأهله وأسرته هو المهاد النفسى لقلقه وخوفه من وقوع الكارثة، وهو المبرر والحافز لصراعه ، ثم هو أخيراً الموجه له في اختيار نهايته .

وهنا نذكر الحكيم مرة أخرى في مسرحية أهل الكهف ؛ فقد كان

أبهر الوحيد لمنوش في الصراع والبقاء — رغم حقيقة الزمن — هو ارتباطه بأسرته . وهو لم يدعن لحقيقة الزمن إلا بعد أن أعيته الحيلة للعثور على أسرته واستئناف الحياة معها من جديد . فالإنسان عند الحكيم — ممثلاً في منوش وفي أوديب — يصارع ما ربطته بالحياة روابط ، سواء أكانت هذه الروابط مادية أم معنوية .

(ب) تجريد القصة من المعتقدات الخرافية :

وقد أراد الحكيم أن يلائم بين الأسطورة القديمة والعقلية العربية الإسلامية ، فاضطر إلى أن ينفي من مسرحيته العناصر الخرافية المرتبطة بالعقيدة الدينية عند الإغريق . فماذا كانت وسيلة إلى ذلك ؟ وما هدف هذه المحاولة ؟ وماذا حققت ؟ .

مقولتان أساسيتان تجلوان لنا القضية في مجملها هما : عدالة السماء ، وحرية الإرادة عند الإنسان . فقد أراد الحكيم أن يبرز المعاني الإسلامية التي تربط بهاتين المقولتين الشاملتين للقدر الأكبر من الفلسفة الإسلامية فيما يختص بقضية الإنسان . فلننظر كيف كان ذلك .

بعد أن كشف « الراعي » عن حقيقة أن قاتل لا يوس شخص واحد وليس مجموعة كما كان شائعاً ، لم يكن أوديب في حاجة إلى مزيد من الذكاء لكي يدرك أنه هو قاتل الملك وأنه هو المجرم الذي ينبغي الاقتصاص منه . وعندئذ يقدم نفسه للشعب ليصنع به ما يرى .

أما أنه قتل الملك فهذا صحيح ، ولكن ألم يكن هذا القتل منه دون معرفة بالقتيل ؟ فهل من العدالة أن يحاسب أوديب الآن على جرم ارتكبه خطأ ؟ وما الصلة بين تلك الجريمة وانتشار وباء الطاعون ؟ .

« أوديب : . . . أمرى بين ! . لقد ارتكبت جريمة ونسيتها ، ولكن السماء لم تنسها ، لأنها تريد الآن الثمن ، وتطالب بالجزاء . ومهما يشك

«العقل» في حقيقة الصلة بين تلك الجريمة وهذا الوباء فإن «الشرف» لا يشك في حقيقة الواجب الملحق على كتنى . . واجبي الآن هو أن أنخلي عن عرش رجل مات بيدي ! . . .

جوكستا : مات بيدك على كره منك . ما أحسب السماء تطالبك فيه بهذا الثمن الفادح .

أوديب (كالمخاطب نفسه) : إن السماء لا تظلم أبداً ، لأنها ميزان لا يعرف الخلل ولا الميل ولا الانحراف ولا الهوى . وما نراه منها جوراً ليس إلا عجزنا عن رؤية ما توارى في الضمائر ، ولهوذا عن تذكر ما علينا من حساب . إنها تضيف إلى الذنب الظاهر وزر الذنب الخفي . لقد كذبت على الشعب . لقد خدعت الشعب ،^(١) .

ففي هذا المشهد لم يشأ الحكيم أن يستفيد من انتشار الوباء ضرورة الاقتصاد من أوديب . أى أنه لم يسمح للخرافة أن تسكون هي المتحكم في الموقف ، أو الضرورة الأخلاقية لا عتراف أوديب بجرمه واستعداده لتلقي الجزاء ؛ فأمر الصلة التي تعقدها الخرافة بين سادس القتل القديم وانتشار الوباء لا يقبله العقل بل يشك فيه . فأوديب لا يقدم على التخلي عن العرش مدفوعاً بخرافة لا يقبلها عقله بل بشيء آخر معنوي ولكنه إنساني لا شك فيه هو «الشرف» .

وواضح أن لجوء الحكيم إلى هذا التفسير الإنساني لسلوك أوديب ليس إلا نقيضاً منه لفكرة الوحي التي جاءت من معبد دلفي تقول إن هذا الوباء عقاب للمدينة من السماء لأنها لم تأخذ بنار ملكها السابق . فالعقوبة الإسلامية لا تهضم هذا المعنى الوثني .

أما أن الثمن فادح فهذا ما يبدو ، ولكن ليس في فداحته ظلم ، لأن

(١) الحكيم : أوديب ، ص ١٣٦ .

السماء لا تظلم . ونحن نرى الشيء ظلياً لأننا عاجزون عن رؤية العدالة فيه . فالخلل في ميزاننا دائماً لا في ميزان السماء . فالعدالة والحكمة هما أساساً ما يصدر عن السماء من أعمال^(١) وهي نظرية غيبية يقبلها الإسلام، ولكنها ليست وثنية كنتك .

وعلى هذا النحو يبرز الحكيم معنى العدالة الإلهية كما يقبله الإسلام ، وينبئ المعنى الوثني الخرافي الذي تضمنته القصة القديمة .

أما حرية الإرادة عند الإنسان فمسألة شائكة ولعلها شائكة كذلك . أيعمل الإنسان — حين يعمل — حراً مختاراً أم أن هناك إرادة أخرى تفرض نفسها عليه ، ويكون هو في الحقيقة مجبراً على إنفاذ ما تمليه ؟

أما الإسلام فينبئ فكرة الجبر^(٢) ، ولكنه لا يوافق الغلاة من المسيحيين والمسلمين ممن يقولون بسلطة العبد على جميع أفعاله ، واستقلاله المطلق ؛ فهذا غرور^(٣) ، وإنما يقرر مبدئين خطيرين ، هما ركننا السعادة وقوام الأعمال البشرية . (الأول) أن العبد يكسب بإرادته وقدرته ما هو وسيلة لسعادته . (والثاني) أن قدرة الله هي مرجع لجميع الكائنات ، وأن من آثارها ما يحول بين العبد وبين إنفاذ ما يريد^(٤) فقدرته الإنسان وإرادته لها دور وإن كانت هناك قدرة وإرادة أعلى وأعم هي قدرة الله وإرادته . وعلى هذا النحو يجمع الإسلام بين الاختيار والجبر . ومن هنا كان الإيمان بالقضاء والقدر يختلف تماماً عن القول بالجبر ، ولا يتناقض مع

(١) هذا تردده لفكرة القدرة في علاقة الله بالموجودات . انظر ج . دي بور : تاريخ الفاسفة في الإسلام ، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريده ، طبعة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٨ ، ص ٥٣ .

(٢) انظر الشيخ محمد عبده في رده على رسالة الإسلام لهانوتير ، ص ٣٣ — ٣٤ .

(٣) محمد عبده : انظر رسالة التوحيد ، طعة المثار سنة ١٩٢٠ ، ص ٤٥ — ٤٦ .

(٤) المرجع السابق ص ٤٦ .

الاختيار^(١) . ومن هنا « غلب على المسلمين التوسط بين الجبر والاختيار ، وهو مذهب الجدل والعمل وصدق الإيمان »^(٢) .

هذه — في إيجاز — هي فكرة الإسلام في الاختيار والجبر ؛ أو في علاقة الإرادة الإنسانية بالإرادة الإلهية . فكيف أبرزها الحكيم في مسرحيته ؟

أراد ترزياس منذ البداية أن يخلع الحكم من أسرة لا يوس كلية ، فعمل على إبعاد الطفل أوديب صغيراً عن الملك ، فإذا ما قتل لا يوس وجدناه يضع على العرش رجلاً من الناس لا يمت بصلة إلى أسرة لا يوس ، ولكن الحقيقة أن هذا الرجل كان هو أوديب نفسه الذي استبعد طفلاً . لقد أراد ترزياس في الحالين ، ونفذ ما أراد ، ولكن النتيجة في المرة الثانية جاءت عكس التدبير والتقدير . وهنا يقول أوديب لترزياس :

« . . . لطالما زهوت بإرادتك الحرة ! نعم كانت لك حقاً إرادة حرة شهدت آثارها ، ولكنها كانت تتحرك دائماً ، دون أن تعلم أو تشعر ، داخل إطار من إرادة السماء ! . . . »^(٣) .

فلإنسان إرادته الحرة حقاً ، ولكنها ليست مطلقة ، بل إنها تتحرك داخل إرادة عامة شاملة . كل ما في الأمر أن الإنسان لا تبين لبصيرته القاصرة — وهو يعمل ويريد ويسير — إرادته من إرادة الإله — كما يقول أوديب في موضع آخر^(٤) .

فهذا المعنى يرتبط الحكيم بالفكرة الإسلامية التي تؤكد حرية الإنسان

(١) انظر الدكتور محمد البهي . الفكر الإسلامي الحديث وصلته الاستثمار الغربي ، مطبعة نجيب ، سنة ١٩٥٧ ، ص ١٢٤ .
(٢) الإمام محمد عبده في زده على رسالة الإسلام لهاوتو ، ص ٤٦ .
(٣) توفيق الحكيم : أوديب ، ص ١٨١ .
(٤) نفسه ص ١٨٢ .

كما تؤكد في الوقت نفسه فكرة القضاء والقدر . وعندئذ ينتفي تماماً القول بالجبر وكذلك القول بالصدفة . إن الأسطورة القديمة تعتمد إلى حد كبير على عنصر الصدفة ، كما تبرز لنا بوضوح النزعة الجبرية عند الإغريق ، ولكن عرض سوفوكليس لها قديماً قد حاول أن يقلل من استبداد فكرة الصدفة هذه ، وأن يخفف من تلك الجبرية بأن جعل أوديب إنساناً قادراً مريداً حراً في تصرفه .

هل معنى هذا أن الهدف الذي حققه الحكيم هو نفس ما حققه سوفوكليس ؟ صحيح أن الحكيم يقفو آثار سوفوكليس في أشياء كثيرة ، كتحريك الحدث في المسرحية ، وجعل كريون موضع تهمة من أوديب ، وفي ذلك الحوار بين أوديب نفسه وترزياس في أوائل الفصل الأول . ولكن هذه الأشياء لا أهمية لها إذا استطاع الحكيم أن يشكل الصراع في المسرحية تشيكلاً جديداً . ويبدو أن هذا ما كان يهدف إليه . ذلك أن الصراع عند سوفوكليس كان بين أوديب والآلهة ، ومن أجل ذلك كان لا بد من الاعتراف بالوحي ، وتصديق المعبد . أما الحكيم فلم يكن يستطيع أن يسلم بفكرة الوحي هذه ، ولذلك اضطر لأن يجعل الأحداث كلها من تدمير السكاهن ترزياس ، وأن يجعل منه المجرم الحقيقي^(١) فيما أصاب يدي أوديب من نكبات ، وهنا يبدو لنا كأن الصراع انتقل من أوديب إلى ترزياس نفسه . يتضح هذا من قول أوديب له : « . . لقد أرادت السماء أن تجعل منك أضحوكة أنت يا من ظننت أنك تناصبها حرباً ، وقمت تشرع من إرادتك سيفاً . . . وتخبرت أنت هذا القصر بسكاته الوادعين ميداناً للنزال ، وضربت ضربتك ، ولكن الإله اكتفى بأن هزأ بك ، ولطمك على عينك العمياء ، لتبصر حمقك وعورورك . أما القصر فقد اندك بأهله

(١) « أوديب » الحكيم ، ص ١٨٣ .

تحت ضربتك الحقاء وسخرية السماء . » (١) ويقول له كذلك : « إنه لمن الخطأ أن تناقش فيما ألقى على كواهلنا من أقدار ، ربما كان بعضها من صنع أيدينا . أسمع أنت ياترزياس ؟ عينك المغلقة لم تستطع أن تبصر يد الإله في هذا الكون . هذا النظام المقرر للأشياء ، الدقيق كالصراط ، كل من خرج عليه وجد حفراً يقع فيها . صراط لك أن تسير فيه بإرادتك أو تقف ، ولكن ليس لك أن تتحدى أو تنحرف . وقد فعلت ياترزياس فوقعت ، ولكن جرفتنا معك . غير أن السقطة لم تصبك إلا في كبريائك . لقد ردك الإله بها إلى موضعك . . . » (٢) .

من هنا يتضح لنا أن محور الصراع قائم بين إرادة ترزياس الشريرة والعدل السماوى أو النظام الدقيق المقرر للأشياء ، من قبل السماء . أما أوديب فليس إلا ضحية تدير ترزياس الشرير . فهو إذن ليس ضحية للنبوءة أو للوحي السماوى ، بل ضحية لمؤامرة دبرها كاهن مزيف شرير . والمعنى الإسلامى الذى وراء هذا التصرف هو نفي أن يوصف الإله بتدبير الشر أو إرادته كما توحى بذلك الأسطورة القديمة ، وكان لابد من إسناد هذا الشر إلى شخصية أخرى ، فكان ترزياس أنسب الشخصيات .

ونستطيع الآن أن نتأكد من نجاح الحكيم فى محاولته تخلية المسرحية من العناصر الخرافية والكهنوتية والوثنية ، وإحلال المعانى الإسلامية محلها . ولكن أكان الحكيم داعية للدين حين كتبت هذه المسرحية ؟ . إنه غير ملحد على أى حال ، ولكنه يرى ضرورة التساند بين « العقل والدين » . والواقع أن الحكيم هنا يمس من قرب موقفنا الحضارى فى العصر الحديث بعامة ، وبخاصة مرحلة التكوين التى نجتازها . فنحن فى هذه المرحلة

(١) نفسه من ١٨٢ .

(٢) نفسه من ١٨٣ — ١٨٤ .

نستورد من الغرب كثيراً من آثار حضارته العقلية وصورها ، ونستورد ضمن ذلك فكرة الإنسان ذى الإرادة الحرة المطلقة . أنقيم حضارتنا على أساس من هذه الفكرة ؛ فنبنى فلسفتنا فى الحياة ، وإنتاجنا بعامة ، على أساس أن الحياة هى هذا الواقع الذى نعيشه ، وهذا الواقع وحده ، وأنه ليست هناك حقيقة منفصلة عن هذا الواقع أو واقعة خلفه ؟ أم نشكل هذا الواقع فى ضوء حقيقة أخرى أوسع وأعم ، فىكون الإنسان حراً فى إرادته على ألا تتعارض هذه الحرية مع إرادة السماء ؟ . أما الحكيم فهو — كعادته — أميل إلى ألا يطلق للإنسان العنان ، وأن يدخل فى مقومات حياته الجانب الروحى أساسياً فى تكييف حياته وتشكيلها . وعندئذ يمكننا أن نأخذ منتجات العقل الغربى لا كما هى ، ولكن لنفرض بينها وبين ذلك التراث الروحى الذى نملكه ، تماماً كما كان الشأن بالنسبة لعصر الإحياء الإسلامى حين ترجمت إلى العربية آثار الإغريق العقلية ، وإذا بالعقل العربى يشكلها فى ضوء الفكرة الدينية الجديدة ، فيستفيد منها فى خلق فلسفة ذات طابع جديد مستقل هى ما عرفه العالم باسم « الفلسفة الإسلامية » .

فإذا استبد بنا اليوم نفس الموقف فلنأخذ ، ولنشكل مما نأخذ ، ومن ترائنا ، مزيجاً جديداً ، ينشر فى العالم فكرتنا ، وحضارتنا ، وشخصيتنا .

وليس هذا كل ما يمكن أن توحى به المسرحية . فالفكرة الغالبة على العامة من المسلمين هى فكرة الجبر . وهم يسوقون فى تأكيدها الأمثال والحكم ، وقد يسوقون الآيات القرآنية . وواضح أن هذا من باب الفهم الخاطئ للقضية فى الدين . ونحن نجد الإمام محمد عبده يحمل على المتصوفة وشباههم من الدخلاء فى الدين الذين يرجعون إلى أصول آرية كالفرس والهنود ، ويتهممهم بإفساد العقيدة الصحيحة بما اصطنعوا من أوهام لانسبة بينها وبين أصول الدين ، فلصقت بأذهان العامة والجهلة ، وأربكت عقولهم ،

فنشأ نتيجة لذلك الكسل والتراخي والسلبية في الحياة^(١) . وهو في تحديد الصلة بين المسلم وربه لم يرض أن تكون عقيدة الإنسان في هذا الجانب عقيدة (الجبري) ، لأن هذا الاعتقاد سيفضي حتما إلى ضعف الإنسان ، ويضير به إلى أن يكون عديم الإرادة وعديم الإيجابية في الحياة^(٢) .

وهكذا كانت الفكرة الشائعة في تفسير العلاقة بين الإنسان والسماء فكرة مزيفة من وجهة النظر الإسلامية الصحيحة . ولكن أثر هذه الفكرة في المجتمع وموقفه من الحياة أمر خطير ، فالمجتمع الذي يقيم أفرادَه فلسفتهم في الحياة على أساس أن ما حدث هو « أمر الله » ، وأنه « ليس في الإمكان أبدع مما كان » ، وأن ما « ما انكتب على الجبين لازم تراه العين » - هذا المجتمع لابد أن يظل متخلفاً مهيناً حتى يخلى بينه وبين الفكرة الخاطئة ، فكرة الجبر ، فيدرك أن له إرادة وأن له قدرة ، وأنه يستطيع أن يكون إيجابياً في تقرير مصيره .

وهذا هو الصدى الذي نجده لهذا الوضع فيما كان ترزياس يزمع أن يدافع به عن نفسه أمام الشعب ، أمام تهديد أوديب له .

« ترزياس : . . أيها الشعب ، إنني لم أفرض إرادتي لمجد أطمع فيه ، ولكن لرأى أومن به ، هو : أن تكون لكم إرادة . . . إنما أردت أن أطوى صفحة الملك في هذه الأسرة العريقة لأجعلكم أنتم تختارون لكم ملكاً من عرض الطريق ، مجرداً من الحسب والنسب ، لا سند له إلا خدمته لكم ، ولا لقب له إلا بطولته فيكم . ذلك أنه لا توجد في أرضكم ، ولا ينبغي أن توجد ، إلا إرادتكم أنتم ا . »

(١) انظر الأمام محمد عبده في رده على رسالة الإسلام لهانوتوس ص ٤٦ .

(٢) الدكتور محمد البهي : الفكر الإسلامي الحديث ، ١١٩ .

ولا يخفى على أحد ما فى هذه الدعوة من استجابة مباشرة لأزمة المجتمع العربى بعامة والمجتمع المصرى بخاصة، فى النصف الأول من القرن العشرين، حيث نجد معنى الخضوع والاستكانة يفرض على هذه المجتمعات من خلال إيمان زائف يتسم بطابع الجبرية . ولكن لا ننسى أن الحكيم لم يعقد لترزياس النصر آخر الأمر ، لأنه غالى فى تقدير نفسه منذ اللحظة الأولى ، حتى لقد نفى أن يكون هناك إله أو إرادة غيره وغير إرادته . وهذا معناه أن الحكيم لا يؤمن بأن حياة الإنسان جبر ، كما أنه لا يرى أنها حرية مطلقة .

٣ — «أوديب» عند باكثير

وهذه هى آخر محاولة لصياغة المسرحية القديمة فى اللغة العربية ، أو لنقل إنها آخر محاولة للتفسير . فمذ الصفحات الأولى من المسرحية ، بل منذ صفحة التقديم نفسها — يجد القارى ما يلفته إلى التوجيه الجديد الذى هدف إليه باكثير فى عرض هذه المسرحية القديمة ؛ فسيجد القارى من المعانى الإسلامية ما يطبع هذه المسرحية بطابع إسلامى واضح . وحين يفرغ القارى من قراءتها سيعرف فى وضوح أهمية الآية الكريمة التى صدر بها باكثير هذه الصورة الجديدة من أوديب وهى الآية : « ولا تتبعوا خطوات الشيطان إنه لكم عدو مبين . إنما يأمركم بالسوء والفحشاء وأن تقولوا على الله ما لا تعلمون . » فى ضوء المعنى الذى اشتملت عليه هذه الآية تشكلت الصورة الجديدة للمسرحية . وهذا الضوء نفسه هو الذى ينبثق من خلال المواقف الجديدة التى جعلها باكثير لشخص المسرحية والعلاقات بينهم . وكل العناصر التى أخذها والعناصر التى لم يأخذها

من الأسطورة القديمة — أو من المسرحية القديمة — يمكن تفسيره في هذا الضوء .

فمن حيث شكل الأسطورة نجد أوديب الذى قتل أباه وتزوج أمه وأنجب منها أربعة أطفال ، ونجد الطاعون الذى يصيب شعبه أبناء طيبة . وكذلك هناك الوحي الذى يربط بين خلاص الشعب من هذا الوباء والكشف عن قاتل لا يوس ونفيه وتشريده . ثم نجد أوديب أخيراً ، وقد ظهرت له وللناس الحقيقة — مهما تكن الطريقة التى شكل بها بالكثير هذه الحقيقة — نجده يخرج من المدينة ليهم على وجهه ، وسعد عن مجال عذابات وذكرياته الأليمة ، شريداً ، به لوثته من جنون .

هذا الشكل يتفق مع عناصر الأسطورة . ولم يكن شكل الأسطورة فى أى حالة من الحالات التى تنوالت فيها تناولاً أدبياً ذا قيمة ، أو بحيث يكسب العمل الفنى قيمة خاصة . ومن أجل ذلك لا يمكننا أن نلص أهمية هذا التناول الجديد هنا فى مجرد عناصر الاتفاق التى تجمع بين الأسطورة القديمة والمسرحية فى هذه الصورة الجديدة ، وإنما تتضح لنا هذه الأهمية — بصفة خاصة — فى ذلك التوجيه الذى وجه به بالكثير هذه العناصر القديمة من جهة . وفى العناصر التى أضافها إلى الصورة القديمة للمسرحية أو التى أهملها منها ، من جهة أخرى .

وندخل إلى تفصيل ذلك الآن من المدخل الطبيعى ، وذلك بأن نسأل أنفسنا : أين يتركز الصراع فى أوديب « بالكثير » ؟ وما الغاية منه ؟ وهل تحققت هذه الغاية ؟ وكيف ؟

وهذه الأسئلة تدعونا لأن نسأل أنفسنا قبلها سؤالاً جانبياً ولكنه مهم وهو : لماذا فكر بالكثير فى إعادة كتابة هذه المسرحية القديمة بصفة خاصة ؟

الواقع أن المؤلف لم يختار هذه المأساة بصفة خاصة لأن هناك دافعاً مباشراً دفعه إلى صياغتها من جديد ، ولكنه يحدثنا^(١) أن الدافع إليها ربما كان مستخفياً في نفسه حتى إنه لم يعرفه إلا بعد أن كتب المسرحية ووجه إلى نفسه نفس السؤال . وعندئذ تبين له أن اختياره لهذه المأساة لم يكن اعتباطاً ، وإنما كان استجابة منه لأحداث فلسطين وموقف العالم العربي من هذه المأساة . فقد ملأ نفسه بالحزن تلك المصائب التي توالى على العرب ، فانبثقت في نفسه عندئذ شخصية أوديب الذي توالى عليه النكبات ، ولكنه صمد لها وناضل حتى انتصر آخر الأمر . وإذن فقد كان في مأساة أوديب بصفة خاصة متنفس للكاتب عن انفعاله بأحداث معاصرة تتصل بالوطن العربي .

ونعود بعد ذلك إلى أسئلتنا السابقة فنبدأ بأولها وربما كان أهمها ، وهو : أين يتركز الصراع في هذه الصورة الجديدة ؟ . ونستطيع أن نقرر ببساطة أن الصراع هنا بين قوى الشر ممثلة في الكاهن الأكبر المخادع وقوى الخير ممثلة في أوديب وترزياس الكاهن المصلح . وهذا معناه أن أوديب لم يكن في موقف صراع مع الآلهة ، لأنه — ببساطة — لم يكن هناك آلهة ؛ فقد اكتفى بالكثير منهم بإله واحد ، ولكنه تركه بعيداً عن الأحداث . إنه الإله الكامل الخير الذي لا يحمل للممتازين من بنى الإنسان الحقد والضغينة ، بل لا يحمل لهم أى موجدة على الإطلاق . ولذلك فهو لا يظهر في معرض الأحداث ، وليس له فيها يد مباشرة . والمؤامرة التي وقع أوديب ضحيتها كانت مؤامرة الكاهن الفاسق الذي استغل مركزه الديني في الإيقاع بأوديب . وهو في كل مرحلة من مراحل هذه المؤامرة تدفعه شرايته وحبه للمال والنذور إلى أن يوقع في روع ضحاياه أن الوحي الإلهي هو

(١) من حديث شخصي مع المؤلف .

الذى يريد ، وأنه هو ليس إلا منفذاً لهذه الإرادة . ووراء هذا الستار من الحيلة والخداع ، وبدافع ذلك النهم وتلك الشرهة ، أوعز إلى الملك لا يوس أول الأمر بالتخلص من طفله حتى لا يكون وبالاً عليه ، وهو في الحقيقة قد قبض ثمن ذلك من منافسه الملك پوليب ملك كورنثة . وكذلك الأمر حين قتل أوديب أباه لا يوس : فقد كان الكاهن صاحب ذلك التدبير . ويظل الكاهن الأكبر مسالماً لأوديب سبع عشرة سنة كان خلالها تتوافد عليه النذور من الملوك جوكتا . حتى إذا كانت قصة الوباء ، وخشي الكاهن من عزم أوديب على تفريج أزمة الشعب بأن يوزع في الناس أموال المعبد كان ذلك بداية للصراع بينهما . فالكاهن يهدد أوديب بإشاعة تفاصيل قصته في الناس ، معتمداً على ما في نفوس الناس من توقير له بوصفه كبير رجال الدين ، وأوديب لا يجد مناصاً — تحت إلحاح الشعب عليه في العمل على تفريج الكربة ، وثقتهم في قدرته وشجاعته — من أن يصادر أموال المعبد ويحنق الكاهن الأكبر عليه . وينضم إلى أوديب في موقفه تترزياس الذى كان الكاهن الأكبر قد طرده من المعبد ومن المدينة لعدم رضائه عن تصرفات الكاهن الأكبر . وعندئذ يظهر لنا أوديب وتترزياس مؤمنين بالله ، وكافرين بالمعبد وبكهنته ، وعلى رأسهم كبيرهم . يشتد الصراع بين الجانبين ، الكاهن الأكبر يهاجم أوديب وتترزياس وينرى بهما جموع الشعب ، وله في ذلك وسيلة ، وبين يديه حبيجه ، وأوديب وتترزياس يهاجمانه ويكشفان للناس عن حقيقته . ويبذل الطرفان قصارى جهدهما في ذلك الصراع الذى ينتهى آخر الأمر بهزيمة الكاهن الأكبر وافتضاح أمره ، وطرده إلى قمة جبل كبيرون لا يرحها حتى الممات ، وتوزع في الناس أموال المعبد ، إلى جانب المعونة التى قدمها كذلك پوليب ملك كورنثة .

وكان من الممكن أن تنتهى المسرحية عند هذه المرحلة ، بخاتمة

أن الشعب غفر لأوديب ذلك الرجس الذي ارتكبه بقتل أبيه والزواج من أمه ، لأنه في قرارة نفسه لم يكن راعياً في شيء من ذلك وإنما اضطرت تديرات ذلك الكاهن إلى الوقوع فيما وقع فيه .

ولكن أوديب — رغم انتصاره على الكاهن — لم يستطع الخلاص من ذكريات إثمه ، فالمحقق لديه أنه ارتكب ذلك الاثم ، مهما تكن ظروفه ، وهو لا يستطيع أن يتابع الحياة المثمرة وهو يحمل على كتفيه ذلك العبء الضخم . لقد انتصر أوديب حقاً ، ولكنه تحطم ، وكان لابد له أن يعتزل هذه الحياة وأن يخل الطريق للمستقبل . « أنا الماضي ياتريزاس فلاخل الطريق للمستقبل ! وأنا اليأس ياتريزاس فلا مض ليحيى الأمل » ١ .

هذا الصراع ما الغاية من إبرازه ؟ وهذا هو سؤالنا الثاني .

معنيان إسلاميان لا يمكن أن يخطئهما الناظر في تفصيلات هذا الصراع . المعنى الأول يتحقق في الحملة على الكهانة والكهان ، وكل تدليس باسم الدين يفسد على الناس حياتهم . ويتولى أوديب بطبيعة الحال هذه الحملة . « جو كستا : أجل ، إنك بصرت أحب إلى الناس من لا يوس وأقرب إلى قلوبهم ، ولكنهم لن يترددوا في الانصياع لأوامر المعبد ووحيه .

أوديب : تباً للمعبد ووحيه وإلهه وكهنته ! » (١) .

والحملة على الإله هنا طبيعية بالنسبة لأوديب . فنحن مازلنا في مستهل المسرحية ، وأوديب حائق على المعبد وكل ما يتصل به ، لأن الكاهن الأكبر يزعم أنه مجرد أداة لتبليغ وحى الإله لتنفيذه . ومن هنا بدا الإله ظالماً بحجفاً أمام أوديب .

« أوديب : فقد أوحى بهذا الشر إلهكم يوماً ، إذ زعم وحيه الكاذب

لسلفي لا يوس أن سيؤله له غلام شقي يقتل والده ويزوج
من والدته ، فدفعه بذلك إلى التخلص من ولده . أفما عندك
بهذا علم ؟ .

ترزياس : بلي يا أوديب ... هذا ماجئت لأينته لك .
أوديب : ويالك إني في غنى عن بيانك . ولكن أجنى . ما تقول
في هذا الوحي الأثيم ؟ .

ترزياس : إنه وحي باطل افتراه الكاهن الأكبر من عنده ليحمل
لا يوس على التخلص من ولده فلا يبقى له ولد .

أوديب : ماذا تقول ؟ وحي باطل ليس من عند الإله ؟ .
ترزياس : خاشا للإله الحكيم أن يوحى بمثل هذا الإثم . لقد كان
هذا الافتراء على الإله بما أنكرته على لوكسياس ، فلما
صنق بي ذرعا طردني من المعبد ووصفني بالكفر
والإلحاد . . . الخ^(١) .

وهكذا خلس ترزياس الإله من حملة أوديب ، ووجهها إلى
الكاهن الأكبر .

ترزياس : إنما ظلمك الكاهن الأكبر يا أوديب ثم ظلمت أنت
نفسك . إن الإله لا يظلم أحداً ولكن الناس أنفسهم يظلمون^(٢) .
وهذا — كما هو واضح — كلام إسلامي صرف .

والمعنى الإسلامي الثاني يرتبط بمشكلة المسرحية في مجملها وهي مشكلة
القضاء والقدر ، والحرية والاختيار ، وما يتصل بذلك من العدالة الإلهية .
فأوديب قد أتى ما أتى من الجرم دون إرادة منه ، بل كان ذلك تنفيذاً لخطئة

(٢) قصه ص ٣٩ .

(١) باكتير : أوديب ص ٢٢ — ٢٣ .

(م ٩ — قضايا الإنسان)

الوحى . أما إرادته الحقيقية فقد كانت على تقيض ما حدث تماماً . فهل من العدل أن يحاسب أوديب على ذلك الذى اقترفه من إثم ؟ وإلى أى مدى هو مسئول عن ذلك ؟ . والتوجيه العام لهذه المشكلة فى المسرحية يلح على معنى أن الإنسان يختار بعقله وإرادته بين الخير والشر . فالإنسان يصنع القدر حين يختار ما يصنع . ومن ثم فهو مسئول عن نتيجة هذا الاختيار .

« أوديب : أولم يعلم هذا الإله الحكيم بأن الكاهن الأثيم س يرتكب هذه الجرائم من قبل ؟ »

ترزياس : بلى يا أوديب .

أوديب : فأنى لهذا الكاهن القدرة على تجنب ما كان مقدوراً عليه أن يفعله ؟

ترزياس : إنك لتدافع عن الكاهن المجرم بما لم يجرؤ هو أن يدافع به عن نفسه . قسما لو سألته هل كان يشعر — يوم ارتكب ما ارتكب — أنه كان مدفوعاً إلى ارتكابه لا خيرة له فى ذلك ، أم فعله بمحض اختياره وإرادته ليحببلك — إن هو أثر الصدق — بأنه كان مختاراً . فكيف تريد يا أوديب أن تنفى عنه تبعة وزره لتلقيا على الإله ؟ » (١) .

هكذا كان الكاهن الأكبر مختاراً حين دبر مؤامراته ، وهو لذلك لابد أن يسأل عن نتيجة هذا الاختيار . والإنسان يختار فيكون ما اختاره هو القدر .

« أوديب : ... أنا اليوم . . . الآن . . . الساعة مختار مختار ، أقدر أن أقولها وأقدر ألا أقولها ، فيأليت شعرى أى هذين القدر ! إن قتلها كان هذا هو القدر ، وإن لم أقتلها كان

هذا هو القدر . ولكن لا أدري الآن . . . لا أعرف
الساعة أيهما . . . أيهما هو القدر . بل إنى لأدري ذلك . . .
إن القدر الآن لمطوى في يميني : في يدي أن أجعله نعم ،
وفي يدي أن أجعله لا . . . فلا أعلن لها الحقيقة الآن ولكن
هذا هو القدر ! ! لأقولن الساعة لجوكاستا : أنت أمى . . .
الخ (١) .

فأوديب إذن لم يكن مجرد أداة ينفذ بها الكاهن إرادته ، بل لقد كان
إنساناً مريداً عاقلاً حراً في اختيار ما يصنع وما يدع . وإحساسه بهذا
المعنى في نفسه كان له أثره في حركة المسرحية وتطور الأحداث : لأنه منذ
عرف بالنبوءة وهو في كورثة أخذ يتحدى الكاهن أن تتحقق :

دأوديب : . . . وقلت لنفسى إنى إنسان مختار ، أستطيع أن أفعل
الشيء وألا أفعله . وكنت قد أدمنت الخمر في تلك الآونة
أستمع بها على همى وبلبلى ، لجمعت أصف الأكواب
أمامى ، فأرمى ببعضها على الأرض فيتحطم ، وأترك بعضها
سليماً مكانه ، وأنا أقول لنفسى : هذا القدح في يدي أستطيع
أن أحطمه إذا شئت وأن أبقيه سليماً ، لا شك عندي في
قدرتى على ذلك وفي حرية اختياري ، ما من أحد يقدر أن
يكهرنى على كسر قدح أو إبقائه سليماً ، فكيف برىء من ذلك .
الكهنة أننى سأقتل أبى وأتزوج أمى ؟ - نأخذ سمحاً ، من ما
أتحدى تلك النبوءة الموحاه . . . (٢) .

وتحقيقاً لهذا التحدى أراد أوديب أن يذهب إلى حلقة لقتل رابى
ويقر عين أمه بأوبته وسلامته، ولكن الذى حدث أنه قتل أباه وتزوج أمه

(١) نفسه ص ٥٤ - ٥٥

(٢) نفسه ص ١٥٠ - ١٥١

«أوديب : ... إن القدر مجهول لي ياترزياس ، لأن الغيب معطوى
عنى ، فأخشى على القدر الذى أريده أن يسبقه القدر الذى
لا أريده ! ...» (١)

وهذا تماماً هو ما كان من أمره مع أبيه وأمه . قتل هذا وتزوج هذه
رغم إرادته وهو يعلم . وكان يستطيع أن يفضى إلى الناس فى طيبة منذ
البداية بقضيته قبل أن ينصبوه ملكاً ، ولكنه — كما يدلنا سياق المسرحية —
لم يجد فرصة لذلك ، لأن الكاهن كان قد أحكم الخطة . ولو قد بسط
أوديب للناس قضيته فاتهموا فيها وفيه إلى رأى لما تزوج أمه ، ولا كفى
منه بالتكفير عن قتل أبيه خطأ . ولكن أوديب لم يصنع هذا . وهنا نجد
الباب الضيق الذى أدان به با كثير أوديبه ؛ فقد كان حراً فى اختياره حين
آثر السكوت ولم يبصر الناس بموقفه منذ البداية .

هذان المعنيان هما المحور الذى أدار حوله با كثير شخصوس المسرحية
وأحداثها ؛ فهناك إله واحد عادل حكيم وما سواه باطل ، وهناك الإنسان
المريد القادر العاقل الحر فى اختياره المسئول عن نتائج أعماله .
وليس بين هذا والإله وذلك الإنسان أى صراع ، لأنه لا يبغي للإنسان
إلا الخير . أما الصراع الحقيقى الذى يجب على الإنسان أن يخوضه
فهو ذلك الصراع بين الحقيقة والوهم ، أو بين الواقع الملبوس والخرافة
الغيبية .

وقد خاض أوديب هذه المعركة ، وانتصر للحقيقة والواقع .
وهذه هى الغاية .

وفى تحقيق هذه الغاية اضطر با كثير إلى أن يشكل شخصوس المسرحية
وعلاقاتهم تشكيلاً خاصاً .

فهو أولاً قد سلب أوديب — أو اضطر أن يسلبه — قدرته بوصفه إنساناً ممتازاً ؛ فهو حينه لم يصرع أباً الهول ، لأنه لم يكن هناك أبو هول حقيقى ، وإنما كانت المسألة من تدير الكاهن الأكبر ، ولم يكن أبو الهول الذى صادف أوديب سوى كاهن صغير يحمل خنجراً ويختبئ داخل دمية مهولة . وحين حل أوديب اللغز الذى كان يحاز فيه الآخرون فيقتلهم أبو الهول لم يمكن توفيقه لهذا الحل نتيجة لذكائه الخاص ، فقد كان الكاهن من قبل قد أوعز إلى الملك بوليبي بما اضطره لأن يحكى هذا اللغز وحله لأوديب فى فترة تبنيه له . وكذلك لم يصرع أوديب أباً الهول بل لقد انصرع من تلقاء نفسه ، تنفيذاً لتعاليم الكاهن الأكبر كذلك . وكل هذا يضعف من شخصية أوديب الإنسان ، ويسلبه كل امتياز عقلى وجسمانى . وكل ما تركه باكتير لأوديب من مظاهر القوة هو تلك الرغبة الملحة فى تحدى الوحي المزعوم ؛ وفى عدم الإيمان بتلك الترهات ، وفى الإيمان بالإرادة والعقل . ولكن يبدو أن هذا الإيمان وتلك الرغبة فى نفس أوديب لم تكونا لخدمة لفكرة الدينية ، وليستا خدمة لفكرة الإنسان فى شخص أوديب . ولذلك أدخل باكتير فى شخصية أوديب تعديلاً جديداً خطيراً .

فالأسطورة والمسرحية القديمة تقرران أنه وفقاً عينه حين علم بحقيقة الجرم الذى ارتكبه ، ولكن باكتير لم يتمثل فى أوديب هذه الحدة فى الطبع ، وهذه القسوة غير المجدية على النفس . فمُسئولة أوديب عن جرمه مسئولية محدودة جداً — كما سبق أن رأينا — ولا يحتاج إلى هذه الصورة القاسية من القصص . وقد يفكر أوديب فى الانتحار ، ولكنه يخشى أن يقابل أبويه فى عالم الموتى فيرتد عن هذه الفكرة . أما حقيقة شعوره وموقفه نحو ما حدث منه فيلون لنا شخصيته تلويحاً جديداً :

أوديب : دعنى أنظر ماذا يكون مصير أولادى إن اعترفت للبلا أن أمهم لم تعد زوجى بل صارت أمى ؟ كيف نواجه

الناس بهذه الفضيحة الهائلة ياترزياس ؟
 ترزياس : لا مناص من ذلك يا أوديب ، على قدر الإثم تكون
 الكفارة ! .

أوديب : أملا يمكن سترهما ياترزياس فنعيش في الفصر كما كنا زوجين
 أمام الناس وأما وإبنا أمام الإله ؟ .

فهذا المنحى جديد في شخصية أوديب . يريد به باكثر أن يجنب
 أوديب عملا طائشاً جديداً ، فالفعل الطائش لا يتفر عنه بعمل طائش
 جديد . وأوديب هنا إنسان ولكنه ليس حاد الطبع ، بل إنه ليس بحث
 للآزمة عن حل ، ويهديه تفكيره إلى ذلك الحل السلي (أن يهجر مضجع
 أمه ، ويمثل أمام الناس دور الزوج) . فجرد التفكير في هذا الحل يبين لنا
 أن أوديب رقيق الطباع ، لم تذهب به شناعة جرمه إلى الثورة والنقمة
 والهياج ، بل هو يستسلم للأمر الواقع . فأوديب باكثر من ذلك النوع من
 الناس الذي يستوعب الأحران في نفسه ولكنه لا يتركها تعصف بحياته .
 وهنا يتحدد معنى المأساة عند أوديب بالمعاناة والعذاب النفسى ، وينتفى
 من ذلك المعنى جانب « الفرع » ، والأحداث المفزعة للنظارة ، كما هو شأن
 المأساة القديمة .

ويقف أوديب بتلق هممت الكاهن الأكبر ، وتفتضح أمام الناس
 حقيقة موقفه ، ولكنه يصارع الكاهن بالقول حتى يغلبه . ويعتفر
 الناس لأوديب زلاته ، وكان في وسعه أن يستمر في حياته ؛ ملكاً للمدينة ،
 ولكننا نراه يؤثر الخروج منها شريداً . ألم يكن من قبل يفكر في ستر
 الجريمة ؟ فإبانه . وقد انتهت الآزمة بترك الملك والمدينة والحياة ؟ لماذا
 خرج أوديب من المدينة ؟ . لقد قلنا إن أوديب قد انتصر على الكاهن
 الأكبر . فانهصر بذلك للحقيقة الراقعة . وعندئذ كان لا بد له من أن

يترك المدينة ، لأن في تركه لها تأكيداً لانتصار الحقيقة . وجزء من هذه الحقيقة أن أوديب قد اقرّف جرماً ، وأنه لم يعد صالحاً للحكم ، فليكفر عن هذا الجرم ، وليترك الحكم لمن هو أقدر وأصلح .

وكما أدخل باكثير تعديلات جوهرية في شخصية أوديب فكذلك صنع بالشخصيات الأخرى ؛ وجهها جميعاً لكي تنتهى آخر الأمر إلى مساندة أوديب في صراعه ضد ممثل الأباطيل الكاهن الأكبر . وكريون نفسه ، خال أوديب ، قد انتهى من الإيمان بالمعبد إلى الكفر به ، رغم ما لوح له به كبير الكهان من تولى الحكم بدلاً من أوديب كي يكسبه إلى صفه . فكريون هنا شخصية خيرة . ولما كان كريون مؤمناً بالمعبد أول الأمر فقد كان طبيعياً أن تكون علاقته بترزياس — الكاهن الذى نبذه المعبد — علاقة كراهية وحنق . ولم يلبثم الصدع بينهما إلا بعد أن اتضحت لكريون حقيقة المعبد ، فانضم إلى ترزياس ليؤازرا أوديب في محنته .

وهكذا أخرج باكثير من مسرحيته عناصر الكهانة والخرافة والأحداث المأساوية الصارخة المفزعة ، واكتفى من أوديب بإنسان عادى يتعذب ولكنه يناضل .

الباب الثالث

الإنسان والشیطان

الفصل الأول

فاوست القديم

قصة الإنسان قصة صراع لا ينتهى . ويبدو أن مجالات هذا الصراع قد تعددت على مر العصور . وقد وقف أوديب قديماً موقف الإنسان ضد القدر المحتوم فكان بذلك إنما يصارع قوة إلهية جبارة ، ثم جاء فاوست ليصنع حلقة جديدة فى قصة هذا الصراع . لقد جسم الإنسان كل قوى الشر والهدم فى شخصية إبليس أو الشيطان . وكما وجد الإنسان فى نفسه ميلاً للخيرية فقد وجدها كذلك نزاعة للشر ؛ فى قوى الشر جاذبية وإغراء . وقد شاء الإنسان أن يخلع كل نوازع السُر فيه على شخصية أخرى خارجية . هى شخصية الشيطان ، ذلك الروح الشرير الذى يلزم كل إنسان . ولا شك أن المعانى الدينية أكدت للنفس هذه الحقيقة . ولم يكن بأس فى أن يعتقد الإنسان أن الخيرية أصيلة فيه ، وأن الشرية إنما هى نتيجة انجذابه نحو ذلك الروح الشرير ، ووقوعه تحت تأثيره . وفى لحظة من لحظات الضعف قد يرتضى الإنسان بنفسه فى أحضان ذلك الروح الشرير ، حتى إذا ما أفاق واستعاد قوته عادت قوى الخير فيه تناضل من أجل انتشاله من وهدهته .

وهكذا كان الشيطان هو العدو الأول للإنسان منذ أن أخرجه من الجنة ، وظل هكذا فى ضمائر الناس ، روحاً شريراً يعمل على هدم الإنسان والخيرية التى ينطوى عليها ، وعلى الإنسان أن يناضل هذا الروح الشرير كلما حاول اجتذابه إليه .

وفى العصور المتقدمة التى كانت الأرواح فيها صوراً يمكن أن تستقر قائمة بين إبدى السحرة لم يكن من الغريب تصور الشيطان أو إبليس على أنه شخصية أخرى غير أى إنسان وإن لازمت كل إنسان . حتى إذا كنا

في العصر الحاضر أمكن النظر — في بعض الحالات — إلى إبليس على أنه غير منفصل عنا . وبذلك تلاشت الصورة المستقلة لشخص إبليس ، وصار الصراع الذي كان يتصور قديماً بين الإنسان وإبليس يتمثل بين الإنسان ونفسه .

ولما كان لكل عصر فلسفته الخاصة واتجاهه الروحي العام فقد كان من الطبيعي أن يتشكل ذلك الصراع في صور وأشكال مختلفة ، ليدل في كل مرة على اتجاه العصر وفلسفته ، أو — إذا لم تتوسع في التقدير — على كاتب بذاته وعلى فلسفته .

وكأغلب الأشياء المستقرة في ضمائر الناس ، قامت الأسطورة في البداية بتجسيم تلك العلاقة بين الإنسان أو الشيطان ، ثم انتقلت الأسطورة بعد ذلك لكي تأخذ شكلاً أدبياً محدداً على يد كاتب بذاته ، ولكي تحمل وجهة ذلك الكاتب واتجاه عصره أو معاصريه العام ، وفي الصفحات التالية سنعرض لأسطورة فاوست ، ولبعض النماذج الأدبية القديمة والقديمة نسبياً — التي حاولت صياغة الأسطورة صياغة خاصة .

• • •

ويبدو أن أسطورة الرجل الذي باع نفسه للشيطان قد ظهرت حوالى القرن السادس الميلادى ثم عبرت العصور الوسطى لكي تظهر فيما بعد في أشكال عدة . ومن هذه الأشكال الشكل الذى ظهرت به عند كالديرون في « الساحر صانع الأعاجيب El Mag co Prod giso » . وقد ارتبطت هذه الأسطورة في الشطر الأول من القرن السادس عشر بشخص دكتور فاوست الذى كان ماهراً في الاتصال بالأرواح ، والذى كان صديقاً

لپاراسلز وكورنليوس أجربا^(١). وقد امتزج الجانبان التاريخي والأسطوري في شخص دكتور فاوست .. ولما كان دكتور فاوست يمثل المغامر بالمعنى الرومنتيكي والمعنى الدارج للكلمة على السواء ويشبه في ذلك إلى حد ما پاراسلز^(٢) أو جيور دانو برونو ، فقد أحس بما في الطبيعة من غموض ، واحتقر السلطان ووثق في السحر وعاش على الدجل وفر من الشرطة . وقد جعلت منه صفاقاته التجديفية وسلوكه الوغد بالإضافة إلى فتنه السحرية — جعلت منه ، في أثناء حياته نفسها ، شخصية تسبب الكوارث وتثير الاهتمام . وهو لم يكذب ينفق حتى جمعت الأساطير التي تدور حول اسمه . وقد شاع في الخارج أنه باع نفسه للشيطان مقابل أربع وعشرين سنة من المتعة العارمة على الأرض^(٣).

وقد ذكر الرواة والرحالة عدة أشخاص يحملون اسم فاوست ويشغلون بالسحر والأعمال الخارقة^(٤) ، غير أن المحتمل أن تكون مسرحية مارلو هي أول صورة تظهر فيها أسطورة فاوست في شكل مسرحي ، ثم سرعان ما شاعت لدى الجمهور ، لا في إنجلترا وحدها بل في خارجها ؛ فقد مثلت — كما مثلت مسرحية اليهودي الملطي — في الألمانية ، مثلها فرقة إنجليزية سنة ١٦٠٨ في أثناء الكرنفال في جريتز ، ثم ظلت تحظى بالإقبال في فيينا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ،^(٥) .

ولما كانت أعمال السحر والأعمال الخارقة التي يقوم بها شخص فاوست

(١) Havelock Ellis : Christopher Marlowe; Mermaid Series, P. XXXvi -

(٢) پاراسلز هذا كان عالما كيميائيا وطيبيا ، ولد في أيزرمدن في النمسا عام ١٤٩٣ وتوفي عام ١٥٤١ .

(٣) George Santayana : Three Philosophical Poets; Harvard Univ. Press, 8th. impr. 1947 pp. 145-6.

(٤) راجع Ellis في المرجع السابق والصفحة .

(٥) Ibid; p. XXXvii.

تعد نوعاً من التحدى للقوة الإلهية وتجديفاً في حق الله ، فقد كان طبيعياً أن تتأثر الأسطورة بالفكرة الدينية منذ البداية . والقصة الشعبية التي تنتمي إلى العصور الوسطى « تسجل تاريخ فاوست منذ ميلاده حتى يمزقه الشيطان أشلاء ، على النحو الملحمي المألوف في أسطورة العصور الوسطى ، فكل خدعاته التهريجية قد سرحت في ابتهاج بالغ ، ولكن الجو العام كان أخلاقياً وبروتستانتياً ،^(١) وقد تمضي الأسطورة في تجسيم العذاب الذي انتهى إليه فاوست لإشاعة الرهبة والخوف في النفوس . وفي عصور التمسك بالدين يكون لذلك أثره في محاربة النوازع النفسية الشريرة ومقاومة المغريات العصرية . غير أن هذا الأثر لا يكون له نفس القوة في عصور أخرى يهدأ فيها الحماس الديني .

وهذه الأسطورة ترمى إلى تقديم مثل تهذيبي مروع ، أو تحذير للمسيحيين جميعاً لتحاشي أحاييل العلم والمتعة والطموح . فقد بعثت هذه الأشياء بالدكتور فاوست إلى سعيير جهنم ، حيث وجد جسده منظر حار على وجهه ، ولا يمكن إدارته لكي يستلقي على ظهره ومع ذلك يمكننا أن نرتاب في أن الناس منذ البداية نفسها عرفوا في دكتور فاوست رجلاً شجاعاً وشريراً يحسد إلى حد ما ، لأنه قد تجرأ على الاستمتاع بطيبات هذه الحياة وفضلها على المباهج الحزينة التي وعد بها الآخرون وعداً مبهماً . فكل ما أعطاه عصر النهضة قيمة قد تمثل هنا على أنه منحة للشيطان . وربما شك الرجل العادي في أيهما قد جعل بذلك كريهاً أكثر من الآخر : الدين أم الحياة الدنيوية . ولا شك أن المؤلفين اللوثريين للكتاب الشعبي الأول أحسوا ، وأحسوا بحق ، أن تلك الأشياء الجميلة التي أغرت فاوست لم تكن إنجيلية ، وأنها وثنية وبابوية ، ومع ذلك فإنهم لم يستطيعوا أن يكفوا مطلقاً عن الإعجاب بها بل اشتهاها ، بخاصة عندما كانت حماسات النهضة

للمسيحية القديمة قد هدأت مع الزمن^(١).
ومن هذا يتضح لنا أن الأسطورة استغلت لتأكيد الفكرة الدينية
حيناً ، كما استغلت في التعبير عن الثورة عليها حيناً آخر ، والمعول في تقرير
هذا الاتجاه أو ذاك على الصورة التي يبرز بها فاوست نفسه ، والتطورات
التي تعترى حياته . ومن غير شك كان التحوير في هذا الاتجاه عملاً مقصوداً
إليه من جانب المؤلف من جهة ، ومتأثراً بالظروف المحيطة به من
جهة أخرى .

ويمكننا أن نقول إن الصورة التي أخذتها الأسطورة على يدى كالديرون
كانت تجسماً للنزعة الدينية ، وتأكيداً لتفاهة الإنسان إزاء المعجزات الربانية .
وكالديرون لا يتناول شخص فاوست نفسه في مسرحيته . وإنما هو يتحدث
فيها عن قديس عاش في قرطاجنة اسمه سانت سيپريان^(٢) الأنطاكي . وهو
يشبه فاوست في كونه عالماً يهب نفسه للشيطان ، ويمارس السحر ، ويعانق
شبح الجمال ، وينجو آخر الأمر . وإذا نظرنا إلى سيپريان بعيداً عن ضيقه
بكل ما هو نظري ، وبخاصة علم اللاهوت — وجدناه فيلسوفاً وثيقاً يبحث
عن الله في حماس ، ويشق طريقه بإيمان كامل بمنهجه نحو الأرثوذكسية المسيحية .
فهو يفهم الشيطان بحجة كلامية عن وحدانية الله وقوته وحكمته وخيريته .
وهو يقع في الحب ، ويبيع نفسه ، لا شيء إلا أملاً في أن يشبع شهوته ،
وهو يدرس السحر لنفس السبب وبصفة أساسية ، لكن السحر لا يستطيع أن
يتحكم في الإرادة الحرة عند السيدة المسيحية التي يحبها (وهي سيدة عصرية من
أصل إسباني عريق ، وإن كان المظنون أنها كانت تحب أنطاكية القديمة) ؛

(١) Santayana : op. cit., p. 149

(٢) ترجع أصول أسطورة سيپريان الأنطاكي إلى القرن الرابع الميلادي (انظر ص ١٠
من المقدمة التي قدم بها Aibert J. Latham لترجمته لفاوست عند جوتيه بمجزئتها في
مجموعة Everyman's Library .

فالشیطان لا يستطيع أن يتقدم إلا بصورة وهمية لشخصيتها . وعندما يقترب منها سيريان ويرفع عنها الحجاب يجد تحته رأس ميت بشع المنظر ؛ فאלله يستطيع أن يصنع المعجزات لكي ينسخ ما يصنعه أى ساحر ، ويستطيع أن يقهر الشيطان في حرفته الخاصة .

وأمام هذه العلامة الصاعدة يصبح سيريان مسيحياً ، ويشهد في صراحة وإصرار — وهو نصف عار ، موله ، يظن به الجنون — بقوة الله الواحد الحق وبحكمته وخبريته . ولما كان الإمبراطور ديسيوس ما يزال على اضطهاده للمسيحيين فإن سيريان يبادر بالاستشهاد . أما المرأة التي أحباها — وقد أعدمت لنفس السبب — فإنها كانت تشجعه بموقفها وكمائها البطولية . إن شهوتهما الأرضية قد قضى عليها ، لكن نفسيهما قد تعانقتا في الموت وفي الخلود^(١) .

وهكذا تجسم لنا هذه المسرحية الحركة من الضياع إلى الخلاص على يد الفكرة الدينية ، الحركة من الوثنية إلى المسيحية ، ففيها نجد المعجزات تقهر السحر ، والشك يؤدي إلى الإيمان ، والطهر يقاوم الإغراء ، والشهوة قد تحولت إلى حماس وغيرة ، وكل ما في الحياة من جوانب العظيمة قد انهار حين زال الوهم وقهر الجسد . فهذه الجوانب من العظيمة — كما يخبرنا الشاعر — ليست سوى تراب وزماد ودخان وهواء^(٢) .

أما الصورة الأخرى التي حورت إليها أسطورة فاوست فقد اتخذت في فكرتها الاتجاه المقابل . وتعد مسرحيتنا مارلو وجوته أبرز عمليين أدبيين تناولا في القديم هذه الأسطورة ، ووجهاها هذه الوجهة . والحق أن كلا من مارلو وجوته قد أودع عمله الأدبي عصارة أفكاره وتجاربه ،

(١) تلخيص المسرحية هذا من عمل سانتاياتانا في كتابه السابق ص ١٤٩ — ١٥٠ .

(٢) Santayana : Ibid, P. 150

وهما في الوقت نفسه عبرا في قوة عن طرفي الصراع في هذه الأسطورة ، وإن كان ميلهما إلى النزعه التحررية أوضح ، ثم هما بعد كل ذلك يمثلان فلسفة عصريهما أصدق تمثيل . من أجل ذلك ينبغي أن نقف عند هاتين المأساتين وقفه مليّة ، نتدبر فيها فلسفتها . .

* * *

(١) مأساة فاوست عند مارلو :

يبدأ مارلو مسرحيته بمقدمة تمهيدية تقوم بها الجوقة للتعريف بالقصة التي ستقع أحداثها فيما بعد . ثم يبدأ المشهد الأول فنصادف فيه فاوست قد أخذ يتأمل أنواع المعارف البشرية والغاية التي تحققها للناس ، ثم ينقدها ويرفضها واحدة بعد الأخرى ، حتى ينتهي به التأمل إلى السحر . حمل أولا على منطق أرسطو فتساءل : « أكل غاية المنطق أن نحسن الجدل ؟ ألا يقدم هذا الفن معجزة أعظم من هذا ؟ إذن حسبك قراءة ، فقد بلغت الغاية . إنه موضوع آخر ذلك الذي يواثم حصافة فاوست . فلتكن طبيا يا فاوست . . . إن غاية الطب صحة البدن . أجل يا فاوست ، ألم تبلغ هذه الغاية ؟ ألم يؤخذ الكلام العادي على أنه أقوال طبية حكيمة ؟ ألا تشمخ الوصفات العلاجية كالأنصاب التذكارية ، تلك الوصفات التي بها نجت مدن بأسرها من الطاعون وشفيت آلاف الأمراض الميؤوس منها ؟ ومع ذلك فأنت مازال فاوست ، مجرد رجل . ألا تستطيع أن تجعل الناس يعيشون حياة أبدية ، أو أن تعيدهم أحياء بعد أن يموتوا ، وعندئذ تكون هذه المهنة جديرة بالتقدير ! وداعا أيها الطب » (١) . ثم يستمر فيعرض للقانون فيقول إن دراسته تنفق

(١) نص المسرحية الذي اعتمدت عليه في التلخيص والترجمة هو النص المنشور للمسرحية ضمن مجموعة أخرى من مسرحيات مارلو نشرها هافلوك أليس في مجموعة The Mermaid Series وقد سبقت الإشارة إلى هذا الكتاب .

والمرتزة الذى لا يهدفون إلا إلى التوافه العارضة ، ويرفضه على أنه لا يتفق وميوله ، ثم ينتقل إلى اللاهوت فيأخذ في قراءة إنجيل جيروم ^(١) : « إن جزاء الخطيئة الموت ، ويعلق بقوله : « هذا فطيع » ، ثم يعود إلى القراءة : « إذا قلنا إننا مبرأون من الخطيئة فإننا نخدع أنفسنا ، ولسنأنتطوى لذلك على أى حقيقة » ، ثم يعلق بقوله : « عجيب إذن ، فالمحتمل أننا لا بد أن نخطئ » ، ويتبع ذلك أن نموت . أجل يجب أن نموت موتاً أدياً . فماذا تسمى هذه النظرية . إن ما سيكون سوف يكون Che sera sera ؟ وداعاً أيها اللاهوت ! » ^(٢) ، ثم يأخذ في الترحيب بميتا فيزيقا السحرة ويرى فيها غاية لايتها تحقق النفع والمتعة والقوة والاحترام والمنعة . ويقول : « إن كل الأشياء التى تتحرك بين القطبين ستخضع لأمرى . إن الأباطرة والملوك إنما يطاعون فى ولاياتهم العديدة ، ولكنهم لا يستطيعون أن يرسلوا الريح أو يفتتوا السحاب . ولكن الساحر القوى قادر ؛ يتسع ملكه بمقدار ما يوغل فى البعد عقل الإنسان ^(٣) . وتلح على فاوست الرغبة فى إحراز هذه القدرة الإلهية غير المحددة بحدود عن طريق السحر ، ويدخل عليه ملاك الخير ينهاه عن المضى فى هذا الطريق ، لكن صوت ملاك الشركان أفعّل فى نفسه حين قال له : « كن أنت على الأرض ، والله فى السماء ^(٤) » . ويرسل فى طلب صديقيه فالدين وكورنيلوس ليفضى إليهما بوجهته الجديدة ، فيعود يؤكد لهما أن عقله لم يعد يقبل سوى البحث فى عالم الأرواح ، أما المعارف الأخرى فلا جدوى منها ؛ « فالفلسفة بغضنة وغامضة ، والقانون والطب كلاهما مجال للمهارة غير مجدية ، واللاهوت أحط

(١) جيروم أب ورائد الكنيسة اللاتينية ، ورجع إليه فضل ترجمة الإنجيل إلى اللغة اللاتينية .

(٢) المسرحية ، ص ١٧٦ من مجموعة أعمال مارلو المذكورة .

(٣) المسرحية ص ١٧٦ .

(٤) المسرحية ص ١٧٧ .

الثلاثة^(١)، ثم يطلب منهما أن يعاوناه في محاولته الجديدة ، فيأخذان في تحييب السحر إليه ، ويشجعانه على المضى في هذا الطريق ثم يدعوهما للعشاء معه ولكي يلتقاه أصول فن السحر . وفي المشهد الثاني نجد فاوست في أجمّة يجرب ما تعلمه من السحر ، فيتلو تعزيمة خاصة يظهر على أثرها إبليس Mephistopheles في صورة كريهة ، فيطلب إليه فاوست أن يعود ليظهر في شكل واحد من جماعة الفرنسيين الدينيين ، ثم يقول مبرراً هذا الاختيار : « فإن هذا الشكل المقدس من الأفضل أن يكون شيطانا^(٢) » ، ويعجب فاوست من طاعة إبليس له وتواضعه أمامه ، ويعزو ذلك إلى قوة السحر . غير أن إبليس يخبره أنه ليس إلا واحداً من خدام الشيطان وأنه لم يحضر إليه إلا عرضاً ، إذ إنهم لا يسمعون إنسانا يسب الإنجيل والمسيح المخلص إلا هرعوا إليه ليظفروا بروحه العظيم . ويسأله فاوست عن الشيطان Lucifer هذا السيد في هذا الحوار :

« فاوست : ومن هذا الشيطان السيد ؟ .

إبليس : إنه الرئيس الوصى وزعيم كل الأرواح .

فاوست : ألم يكن الشيطان هذا ملاكاً ذات مرة ؟ .

إبليس : أجل يا فاوست ، وكان يتمتع بأعظم حب من الله .

فاوست : فكيف به إذن أميراً على الشياطين ؟

إبليس : آه ، إن ذلك نتيجة طموحه إلى الزهو والكبرياء ، فمن أجلهما

حرمه الله من رحمة السماء .

فاوست : ومن أتم يامن تعيشون مع الشيطان ؟

إبليس : إننا أرواح شقية سقطت مع الشيطان ، وتأمرنا على الله مع

الشيطان ، ونحن ملعونون إلى الأبد مع الشيطان .

(١) درس مارلو الديانة ست سنوات انتهى منها إلى أن الدين لفو .

(٢) المرحبة ص ١٨٣

فاوست : وأين حلت بكم اللعنة ؟ .

إبليس : فى الجحيم .

فاوست : وكيف هذا وأتم خارج الجحيم ؟ .

إبليس : بل هذا هو الجحيم ، وأنا لست خارجه . أظن أننى أنا الذى رأى وجه الله ، وتذوق متع السماء الخالدة ، لا أكون معذباً بعشرة آلاف جحيم حين أحرم من البركة الأبدية ؟ آه يا فاوست .
دع هذه المطالب السخيفة التى تثير الفزع فى نفسى المتخاذلة .

فاوست : عجيب ، أينفعل إبليس العظيم هذا الانفعال لكونه حرم متع السماء ؟ تعلم يا أنت من فاوست شجاعة الرجال ؛ واحتقر تلك المتع التى لن تحصل عليها قط . اذهب إلى الشيطان العظيم واحمل إليه هذه الأنباء . فلما كان فاوست قد صار إلى الموت الأبدى بأفكاره اليائسة ضد قداسة الله فقل له إنه يضع روحه تحت تصرفه ، نظير أن يضمن له أربعاً وعشرين سنة يعيشها فى متع حسية شاملة^(١) ، وأن تكون أنت بين يدى تحمل إلى أما شىء أطلبه منك ، وتخبرنى عن كل ما أسألك عنه ، وتفتك بأعدائى ؛ وتساعد أصدقائى ، وتكون دائماً مطيعاً لمشيتى .^(٢)

ثم يعود إليه إبليس يطلب منه بلسان الشيطان ضمناً لثلا يرجع فى عرضه هذا ، فيصنع فاوست جرحاً فى ذراعه ويكتب بدمه وثيقة اعترافه بأنه يهب نفسه للشيطان ، وعندئذ يقسم له إبليس بالنار وبالشيطان أن ينفذ له كل ما سبق من وعود . ما يلبث فاوست أن يسأله عن الجحيم مرة أخرى :
« فاوست : هل لى أن أسألك بآدى ذى بدمه عن الجحيم ؟ قل أين هذا المكان الذى يسميه الناس جحيماً ؟ . »

إبليس : تحت السماء .

فاوست : أجل ؛ ولكن فى أى مكان؟

إبليس : خلال مخارج هذه العناصر ، حيث نتألم ونبقى إلى الأبد . فليس للجحيم حدود ، ولا يمكن حصرها فى مكان واحد ، فالجحيم حيث نكون ، وحيث يكون الجحيم لا بد أن نكون . وعلى الإجمال فإنه عندما يتحلل العالم كله ، وينتق كل مخلوق من الشوائب ، عندئذ تكون كل الأماكن التى ليست سماء هى الجحيم .

فاوست : حسناً ! أعتقد أن الجحيم خرافة (١) .

ثم يؤكد له إبليس أن التجربة كفيلة بأن تجعله يغير من رأيه ؛ ويتلو ذلك أن يطلب فاوست من إبليس زوجة ، فيأتيه بشيطان فى ثياب امرأة ، يفزع فاوست لمرآها ويلعنها ، فيقول له إبليس : « ليس الزواج سوى لعبة جادة ، وإذا كنت تحبى فلا تفكر فيه بعد الآن . وسوف أنتق لك كل صباح أجمل الغواني وأجلبهن إلى سريرك .. » (٢) ثم يقدم إليه كتاب سحر يتضمن كل التعزيمات التى يستدعى بها الأرواح حينما يشاء ، كما يتضمن كل الأجرام والكواكب التى فى السماوات وحركاتها وأنظمتها ، وكذلك كل ما ينمو على الأرض من نبات وحشائش وأشجار .

وفى المشهد السادس نجد بداية الصراع الذى سيغلى فى نفس فاوست ؛ فهو حين ينظر إلى السماء — كما يقول — يشعر بالأسف ، ويلعن إبليس اللئيم ، لأنه حرمه من مباحج السماء ؛ وعندئذ يهون له إبليس من شأن تلك المباحج ، زاعماً أنها أقل من الإنسان بكثير ، بدليل أنها لم تخلق إلا من أجل الإنسان . لكن هذه الحقيقة تجعل فاوست أشد رغبة فى هذه المباحج وأكثر امتلاء بشعور الأسف عليها . ويدخل ملاك الخير وملاك

(٢) المسرحية من ١٩٥ .

(١) المسرحية من ١٩٣ — ١٩٤ .

الشر ، أحدهما يلح عليه بالأسف والاستغفار والآخر يدفعه إلى الإنكار والصمود ، ثم يخرجان ، فيقف فاوست ليعبر عن أزمته بقوله :
« لا أستطيع وقد صار قلبي إلى هذه القساوة أن أسف . وأكاد لا أستطيع أن أذكر الخلاص أو الإيمان أو السماء ، وإنما تتجاوب أصداء الخوف في أذني كالإعصار ، تقول : أيا فاوست ، عليه اللعنة ! ثم تلقى أمامي السيوف والخناجر والسم والبارود والمشنقة لكي أفتك بنفسى . وكان ينبغي أن أقتل نفسى قبل ذلك بكثير ، ما لم تكن المسرات الحلوة قد قهرت اليأس ، (١) »

ويمضى يعدد تلك الملذات الحسية التي استمتع بها ، ويستعيد خلال ذلك موقف العصيان ، ويؤكد أنه لن يأسف أو يستغفر ، ويستدعى إبليس ليتناقش معه ، ويتطرق هذا النقاش من الحديث عن الأفلاك والكواكب ونظامها والسموات وعددها ومراكزها إلى السؤال عن خالق الدنيا :

« فاوست : ... أخبرنى من خالق الدنيا .
إبليس : لن أخبرك .
فاوست : أرجوك يا عزيزى إبليس أن تخبرنى .
إبليس : لا تستملنى فلن أخبرك .
فاوست : أنت وعد ، ألم أتفق معك على أن تخبرنى عن أى شيء ؟ .
إبليس : أجل ، فهذا ليس ضد مملكتنا ، أما طلبك ذاك فضدك . ففكر فى الجحيم يا فاوست ، لأنك ملعون .
فاوست : بل فكر يا فاوست فى الله الذى صنع الدنيا .
إبليس : - فلندكر قولتك هذه .

فاوست : أجل ، اذهب أيها الروح اللعين إلى الجحيم القبيح . إنك أنت
الذى استنزلت اللعنة على روح فاوست المعذب . ألم يفك
الأوان ؟ ،

وهنا يدخل ملاك الشر وملاك الخير .

م . الشر : فات الأوان منذ بعيد .

م . الخير : لم يفك الأوان قط إذا استطاع فاوست الاستغفار .

م . الشر : إذا أنت استغفرت فسوف تمزقك الشياطين إرباً إرباً .

م . الخير : بل استغفر ولن تستطيع الشياطين قط أن تسوى بإهابك
الرغام .

ويخرج الملسكان .

فاوست : أيها المسح ، يا مخلصى . حاول أن تنقذ روح فاوست المعذب ! ،^(١)

وحين يبلغ فاوست هذه القمة أو هذا الطرف من الحركة النفسية يظهر

له الشيطان نفسه ، وبلزيب Belzebub رفيقه الأمير فى دولة الجحيم ،

وإبليس ، فيرتاع فاوست ويظن أنهم جاءوا يطالبونه بروحه فيخبره الشيطان

أنهم إنما جاءوا لأنه خالف الشروط وذكر المسيح والله ، فيتغير عندئذ

موقف فاوست ويعود تحت تأثيرهم إلى حالة العصيان والتمرد . وعندئذ

يبدأون فى تقديم شيء من التسرية التى يزجى بها فاوست وقته ، فيقدم إليه

الشيطان الخطايا السبع Seven deadly sins بأشكالها الأصلية . ومن حديث

فاوست معنا نعرف أن هذه الخطايا السبع هى : الزهو والحسد والغضب والبخل ،

والشراسة والخول والتهور . ثم يحدث الشيطان فاوست عن أن الجحيم فيه

كل أنواع المتع ، فيتوق فاوست لرؤية الجحيم مرة ، فبعده الشيطان بذلك

فى المساء ، ويعطيه كتابا يستطيع إذا اتبع تعليماته بدقة أن يظهر فى الشكل

الذى يريد ، فيشكره فاوست ، ويكون بينهما وداع . ويخرج الجميع .
ثم تدخل الجوقة لتخبرنا بأن فاوست ذهب في رحلة إلى روما ليرى
البابا وطريقة بلاطه ، وليشارك في عيد بطرس المقدس . وهناك يلحق
فاوست بالبابا الأذى دون أن يراه أحد من الـ Friars ، فيأخذون في دعائهم
الذى يصون فيه اللعنات على هذا الروح الشرير الذى ألحق بالبابا الأذى ،
فيأخذ فاوست وإبليس في ضربهم وسبهم . ثم تذيع شهرة فاوست في علم
الفلك ، ويقام في قصر الإمبراطور كارولس Carolus الخامس حفل يحضره
النبلاء من أجل فاوست .

وفي هذا الحفل يطلب الإمبراطور من فاوست أن يثبت له صحة ما يشاع
عن قدرته السحرية الفائقة بأن يرجع إلى الحياة الإسكندر وحبيبته لرغبته
الشديدة في رؤيتهما . وفي أثناء هذا الحديث يقاطعه أحد الفرسان من وقت
لآخر بعبارات يستنكر فيها قدرة فاوست ويسخر منه . ويأمر فاوست
إبليس بأن يحضر الإسكندر وحبيبته ، وفي الوقت نفسه يهزأ من غريمه
الفارس بأن يركب له قرنين في رأسه . عندئذ يقتنع الإمبراطور والحضور
والفارس نفسه بمقدرة فاوست ، ويتوسل الإمبراطور إليه أن ينزع قرني
الفارس ، فيأمر فاوست إبليس بنزعهما ، ثم يستأذن في الانصراف .

وفي المشهد الحادى عشر يقوم فاوست بخدعة سحرية يتورط فيها أحد
السياس حين يعجبه فرس مسحور لفاوست فيشتريه بأربعين دولاراً ،
وما يكاد يخوض به لجة من الماء حتى يتلاشى ولا يبقى منه سوى كومة من
القش . وكذلك نجده في المشهد الثانى عشر يحجب لدوقة فان هولت Vanholt
العنب في غير أوانه فينال إعجابها وشكرها . ويتبع ذلك في المشهد الرابع عشر
أن يظهر فاوست ومعه ثلاثة من العلماء فيفضون إليه بأن هناك إجماعاً على
أن هيلين الإغريقية هى أجمل ملكة عرفها الناس ، وأنهم من أجل ذلك

يودون رؤيتها ، فبست حضرها فاوست لهم ، وينصرفون مغجبين بجمال
فاوست وجمال هيلين . وعندئذ يدخل رجل عجوز يزعم نفسه هاديا لفاوست
إلى طريق السماء ، يأخذ في تقديم النصيحة لفاوست ، ويستشعر فاوست
جرمه ، واللعنة التي استنزها على نفسه ، والبأس والموت ، والجحيم الذي
ينتظره ويناديه . وينصحه الرجل العجوز بأن يترك اليأس ويطلب الرحمة
فيقول له فاوست :

« آه يا صديقي العزيز ، إنني أشعر بكلماتك تنزل على روحي المعذب برداً
وسلاماً . دعني لحظة أتدبر خطاياي ! » (١) .

ويظهر له إبليس يهدده بنزع روحه لمخالفته الشيطان السيد ، ويدعوه
إلى التمرد أو يمزق لحمه . وسرعان ما يتراجع فاوست ويعود ليؤكد وعده
السابق للشيطان فيخطه مرة أخرى بدمه . ويتلو ذلك محاولة جديدة من
إبليس للسيطرة على فاوست من الناحية الحسية بعد أن أحس بقوته من
الناحية الروحية . يطلب فاوست أن يعيد إليه هيلين التي رآها منذ قليل مع
العلماء ليتخذ منها حبيبة ، وتظهر هيلين مرة أخرى فيمضي يتغزل فيها . ثم
يعود الرجل العجوز في المشهد الخامس عشر إلى الظهور ليقول لفاوست إن
الشيطان قد أخذ يمتحنني ولكنني سأغلب عليه بإيماني وألجأ إلى الله . وهو
مشهد رمزي فيه تكرار للدعوة التي سبق أن وجهها إلى فاوست لكي يقاوم
إغراء الشيطان ويعتصم بالإيمان ويستغفر الله .

وفي المشهد السادس عشر يظهر فاوست مع العلماء فيبشهم آلامه ويشكو
إليهم حاله وكيف أن إغراقه في خطيئة لا تغتفر قد استنزل اللعنة على
جسده وروحه معاً .

« العالم الثاني : ومع ذلك تطلع يا فاوست إلى السماء . تذكر أن رحمة الله
وسعت كل شيء . »

فاوست : لكن ذنوب فاوست لا يمكن أن تغتفر . إن الأفعى التى أغرت حواء قد تنال الخلاص ، أما فاوست فلا .^(١)

ويستمر هذا الحوار الذى يبدو فيه أسف فاوست على ما كان منه من بيع روحه للشيطان نظير متع ما تلبث أن تزول مقابل المتع السماوية الأبدية ، ويأسه من الخلاص ، وتهديد الشيطان وإبليس له إن هو فكر فى السماء ، وحيلولتهما دون لسانه والنطق برحمة السماء والطمع فى العفو . ويقرر العلماء أنه لا سبيل إلى خلاص فاوست إلا أن يصلوا من أجله عسى أن يرحمه الله . ثم يخرجون . وتدفق الساعة الحادية عشرة ، فلا يبقى لفاوست من الحياة غير ساعة ، يمضيها كلها فى التوسل والضراعة ومداواة المسيح والتوبة ، ثم تدق الثانية عشرة فيأخذه الرعب ، ويدخل شياطين فيروعه منظرهم ويدعو الله ، ولكنهم يأخذونه إلى الجحيم . ثم تظهر الجوقة لكى تلخص المغزى حين تقول : « لقد ذهب فاوست ، فانظروا إلى سقطته القاضية . إن حظّه التعس خليق أن يعطى العاقل ألا يبحث فى الأشياء غير المسموح بها ، وإن عمقه ليدفع ذلك الذكاء الشغوف لتجربة أكثر مما تسمح به القوة السماوية . »^(٢)

* * *

هذه مسرحية فاوست عند مارلو . ولا شك أنها قد ذهببت مذهباً آخر غير مذهب « الساحر ، صانع الأعاجيب » ؛ فرغم أن فاوست عند مارلو أعلن عصيانه وتمرده أولاً ، وانتهى آخر الأمر إلى الاعتراف ، بذنبه فإنه لم يبدأ وثنياً أو ملحداً ، ولم يكن فى أى مرحلة من مراحل حياته وثنياً أو ملحداً . إن فاوست عند مارلو قد انتقل إلى المستوى الإنسانى . « وما يزال فاوست عنده ملعونا ، ولكنه حور إلى ذلك النوع من الشخصية

(١) المسرحية ص ٢٢٥

(٢) المسرحية ص ٢٢٨

الذى يوافق عليه أرسطو لكى يكون بطل المأساة ، النوع الإنسانى النبيل فى جوهره وإن كانت رذيلة من الرذائل أو خطأ من الأخطاء التى يمكن اغتفارها قد انحرفت به عن الجادة . ومن الممكن أن يرى جمهور مارلو فى دكتور فاوست رجلاً ومسيحياً مثلهم ، حمله الطموح وحب المتعة بعيداً قليلاً . إنه ليس كافراً بصورة أساسية ، وليس قريباً طبيعياً للشيطان ، وليس فاقداً الضمير ، جاهلاً بحقيقة الإله ، كشخصية الوغد الممثلة لعصر النهضة ، بل على العكس ، قد صار بروتستانتياً صالحاً ، يتمسك فى رجولة بكل تلك الأجزاء من العقيدة التى تعبر عن تأثيراته الفلقائية : وكثيراً ما يمكن اختلاس السمع إلى الملاك الطيب وهو يهمس فى أذنه . فإن يكن الملاك الشرير يتغلب آخر الأمر فإن هذا يحدث بالرغم من تأنيب الضمير والتردد المستمر من جانب الدكتور ، (١) .

هذه الصورة التى قربت فاوست من نفوس الناس ، وجعلت منه بطلاً مأوساً لهذا السبب ، إنما تؤكد فى الحقيقة النصر الإنسانى الذى أضافه مارلو إلى الأسطورة فخور به من موقف بطلها واتجاهه ، « فلم يعد فاوست ساحراً عجبياً ينظر إليه من الخارج ، بل صار إنساناً حياً يتعطش لما هو أبدي وبذلك أصبح المذنب بطلاً ... » (٢) بالمعنى المأساوى كما ذكر سانتايانا منذ قليل . « إن فاوست عند مارلو لم تدفعه الرغبة فى الحصول على متعة جسدية ، كما هو شأن فاوست فى الأسطورة ، ولم يدفعه بريق المعرفة ، كما هو شأن فاوست عند جوته ، وإنما تركزت رغبته فى القوة ، القوة التى لا تحد ، وكل ما فى العالم من شهوة الجسد وشهوة العيون وزهو الحياة :

د - عالم النفع والمتعة .

عالم القوة ، والشرف والمتعة .

(١) Santayana: op. cit., pp. 146 - 7

(٢) Ellis : op. cit., p. XXXiii

وفـ . بحث فيه ذلك نشاطاً في المشاعر ، وحساسية عاطفية افتقدتها
فاوست الأكثر إثارة وشكاً وتعقيداً عند جوته ، (١) .

ففاوست . مارلو إنسان يتمتع بفيض من المشاعر والعواطف جعله
متشوقاً لمزيد من المعرفة . وقد فكر في الوسائل التي درج الإنسان قبله على
التوصل بها إلى مبتغاه . غير أنه — كما رأينا — لم يستطع أن يطفى الحاجة
المتأججة في نفسه بوسيلة منها ، فلا المنطق ولا الطب ولا اللاهوت
ولا القانون توصله إلى القوة العارمة التي يطمع إليها ، القوة التي تجعل كل
ما بين القطبين يخضع لأمره . لا بد إذن أن يتسكّر لكل تلك الوسائل
القاصرة ، وأن يطرحها جانباً ، وأن يبحث عن وسيلة أخرى . وفي
ميتافيزيقا السحر وجد فاوست ضالته . ومنذئذ احتدم الصراع في نفسه ،
فقد تجذبه إلى الراء ، إلى الأرض السبعة التي عرفها ، وأخرى تدفع به
إلى الانطلاق في أفق جديد . وصحيح أن هاتين القوتين تمثلتا أمامنا كما لو كانتا
قوتين خارجيتين ، غير أن الحقيقة أن الصراع لم يكن بين هاتين القوتين
الخارجيتين بمقدار ما كان يحتدم داخل نفس فاوست . وقد ظلت موجات
هذا الصراع تثور حيناً فترتفع ، وتهدأ حيناً فتتخفّض ، وظل فاوست معذباً
بهذا الصراع ؛ يطمع في الخلاص ، ويوشك أن يصل إليه ، لكنه ما يلبث
أن يرتد .

ولم يقتصر مارلو على نقل الأسطورة إلى المستوى الإنساني في شخص
فاوست وحده ، بل إن شخص الشيطان عنده ليحمل بعض الطبيعة الإنسانية .
والحق أن القوة الخيرة والقوة الشريرة المضطرتين في هذه المسرحية
قوتان إنسانيتان في جوهرهما وفي كثير من مظاهرها . وهما تزدادان
وضوحاً أمامنا إذا نحن نظرنا إليهما في ضوء موقف الإنسان الأوروبي

في عصر النهضة . وماارلو كان تليذا لعصر النهضة ، ومسرحيته هذه — كما يرى إليس — بكشفها عن القوة المصطرعة بين الجديد والقديم تظل تجسيميا شنيا في الدرجة الأولى ، للاتجاه العقلي السائد في عصر النهضة^(١) . وفاوست عنده ضخية لكل شيء لقي من عصر النهضة التقدير ، كالقوة ، والمعرفة الغريبة ، والإقدام ، والثروة ، والجمال^(٢) . وقد رأينا تشوف وفافوست إلى هذه الأشياء . وليس غريباً على الإنسان أن يتشوف إليها ، بل الغريب — من وجهة نظر عصر النهضة على الأقل — أن يصدف عنها ، وقد كان مارلو وفيأ لعصره حين تمثل لديه عصر النهضة ؛ فبين العصر الإليزابيثي وعصر النهضة شبه جوهري أبرزه كتاب المسرح في هذا العصر الأخير : « عصر النهضة لم يكن مهتما بالمبادئ بل بالوقائع »^(٣) ، وكذلك استغرق كتاب المسرح الإليزابيثي في هذه الوقائع^(٤) .

على أى نحو يمكن تفسير فافوست عند مارلو في ضوء عصر النهضة ؟ .

والواقع أن فافوست صار على يد مارلو — كما رأينا — إنساناً متوقفاً الأحاسيس ، تتجاذبه القوى المصطرعة الممثلة للقديم والجديد ، أو للبداية والوقائع . وعلى هذا الأساس يتقرر موقف فافوست من العالم الخارجى ومن نفسه ؛ فهو يرى في نفسه الحقيقة الماثلة ، ويرى أن مركز هذه الحقيقة هو في ذاته وليس شيئاً خارجها . ولا بد أن يرتبط هذا الموقف بشيء غير يسير من الطموح والزهو ، تماماً كما كان الشأن مع الشيطان ؛ فالشيطان لم يسقط ولم يحرم من رحمة السماء إلا نتيجة طموحه إلى الزهو والكبرياء ،

Ellis : op . cit., p. Xli (١)

Santayana : op . cit., p. 149 (٢)

Gustave E. Mueller : philosophy of literature, p. 104 (٣)

Ellis : op . cit., P. XXXi : انظر (٤)

وفاوست كان مهياً لهذا الطموح ، الطموح إلى « إحرار القدرة الإلهية غير المحدودة بمحدود » .

وهنا تظهر أصداء عصر النهضة في وضوح وقوة . فقد عملت هذه النهضة على تغيير النزعة الميتافيزيقية التي سادت العصور الوسطى والتي كانت مسيحية في جوهرها ، والتي كانت تنظر إلى الإله المسيحي على أنه علوى Transcendent (أى سابق على الزمان والخلق) وأنه في الوقت نفسه حاضر في كل مكان (أى حاضر في الزمان والخلق بوصفه معنى له . وأنه يعيده إليه من حيث هو ملكه) . عملت النهضة على تغيير هذه النزعة « فاستبدلت بالثالوث الجدلى مذهباً حلولياً حماسياً ، فصرنا على التو نكون مع الطبيعة المقدسة (التي تنضوى تحتها كل الأشياء) وحدة . فلم تعد السماء فوقنا . . . وإنما صارت الأرض تسبح في السماء مع غيرها من العوالم الحية التي لا تحصى . وقد تولدت هذه الميتافيزيقا الجديدة من روح التصوف التي كانت تعد للنهضة في القرن الرابع عشر ؛ فقد بدأت تعرف الإله في أعماق النفس ذاتها عن طريق الكشف عن كل تجرية ، الأمر الذي حطم فكرة الوسيط عبر العصور كما حطم الكنيسة بوصفها صاحبة هذه الوساطة . وشيئاً فشيئاً أخذت فكرة الوحدة المقدسة بين الروح والله تلين حتى صارت إلى الوحدة بين الروح والكون ، وصار العالم الأصغر Microcosmos والعالم الأكبر Macrocosmos دائرتين متطابقتين [أى لهما نفس المركز] تعبر إحداهما عن الأخرى ، وصار الإنسان هو الإله الصغير لعالمه ، ^(١) .

هذه النظرة الميتافيزيقية الجديدة هي التي كانت تلح على نفس فاوست عند مارلو . وهو ينطق بها مرة حين يقول : « إن الساحر القوى

إله قادر يتسع ملكه بمقدار ما يوغل في البعد عقل الإنسان، ويهمس ملائكة الشر في أذنه مرة أخرى حين يقول له: «كن أنت على الأرض كالله في السماء».

ويرتبط بهذه النظرة فكرة مارلو عن الجحيم. فالجحيم ليس عالماً آخر ننقل إليه، وإنما هو قائم في عالمنا نفسه، بل قائم معنا وبوجودنا، ولا يمكن تصوره مستقلاً عنا. «فالجحيم حيث نكون، وحيث يكون الجحيم لا بد أن نكون». إنه جحيم إنسانى يعبر به مارلو عن العذاب الذى يلقاه الإنسان في حياته.

وفى موجة من موجات الصراع فى المسرحية يعكس لنا مارلو كذلك نظرة عصر النهضة إلى العلاقة بين الله والإنسان، وارتباط هذه العلاقة بفكرة الخلاص. ففي مشهد من المشاهد يصيح فاوست: «أيها المسيح، يا مخلصى، حاول أن تنقذ روح فاوست المعذب!». ثم ما يلبث الشيطان ورفيقاه أن يتحولوا به عن هذا النداء، وأن يفرقوه بالمتع يسرون بها عن نفسه. هذا المشهد تجسيم حى لما تمثل فى موقف عصر النهضة من فكرة «المخلص». وعصر النهضة كان دائماً يتجه عكس اتجاه العصور الوسطى. وقد كان العصر القوطى [يعنى العصور الوسطى] ينظر إلى الله على أنه «مركز الكون»، ويرى فى التاريخ طريقاً يودى إلى هذا المركز، حين يتجلى الله ويكشف عن ذاته فى صورة حسية، فى الزمان وعلى الأرض. وبذلك صار التاريخ مسرحية فريدة وشخصية، يتمثل معناها ومحتواها فى صراع كل نفس من أجل العصور على مركز حياتها، وهو المركز الذى يقابلنا خارج نفوسنا متمثلاً فى المسيح. أما عصر النهضة فكان على العكس يبحث عن مركزه فى ذاته المطلقة الخاصة، فهو مركز «جديد» على الدوام. فالجديد فى ذاته eo ipso أفضل، وشم نوع من الاطمئنان الذاتى

المفعم بالبهجة إلى قوة الحياة من حيث هي نشاء بيولوجي،^(١) .
فالعصور الوسطى وعصر النهضة مثالان حيّان في نفس فاوست
ومتصارعان في الوقت نفسه . إنه يريد الوصول إلى تركيز الكون الخارجي
حيث يكون الاستقرار والطمأنينة ، حيث المسيح . وهو يناديه كي يعبد
له الطريق إليه . ومن جهة أخرى يرتد إلى نفسه ليخرقها بالمتع المسمومة
التي يقدمها إليه الشيطان ورفيقاه ، وينسى بذلك دعوته للمسيح .
وبذلك ينتصر فاوست لعصر النهضة .

وهكذا كان فاوست عند مارلو معبراً عن روح عصر النهضة ونزعته
التي تمجد الإنسان والقوة والإقدام . والقوة الخيرة نفسها التي كانت
طرف الصراع في المسرحية كانت - رغم ما ينبغي لها من قوة وصلابة -
أكثر تأكيداً للقوة الأخرى التي تشاطرها الصراع ، وهي القوة الشريرة .
كان الملاك الخير - بالنسبة لأي شخص لا يتحكم فيه العرف - يبدو
في الحوار أنه يمتلك أردأ الحجة ؛ فكل ما يستطيع أن يقدمه هو اللوم المبرم
والتحذيرات الخارجية :

إيه يا فاوست ... ألق بهذا الكتاب اللعين جانبا .

ولا تحملق فيه حتى لا يغرى نفسك .

وتدبر غضب الله الهائل يصب على رأسك .

اقرأ ، اقرأ الكتاب المقدس ؛ فهذا كفر ...

يا فاوست الطيب ، فكر في السماء ، وفي الأمور السماوية^(٢) .

ومن أجل ذلك لم يجد الروح الشرير عناء في السيطرة على نفس فاوست
لأنها كانت مهياة لطاعته منذ البداية ، والانطلاق معه فيما يذهب إليه .

وشخص الشيطان هذا لا يمثل أية نزعة شريرة إذ انظرنا إليه بعين عصر النهضة؛ فهو « يمثل المثال الطبيعي عند فاوست أو عند أى طفل فى عصر النهضة ؛ فهو يميل إلى المضامح المبهمة وإن كانت فتية فى النفس الشابة التى قد تتصدى لمحاكمة العالم . وبعبارة أخرى يمثل هذا الشيطان الخير الحقيقى ، وليس غريباً ألا يستطيع فاوست الأمين مع نفسه أن يقاوم مقترحاته^(١) .

وخلاصة فاوست عند مارلو أنه إنسان يحمل فى نفسه شوقاً عارماً لتحقيق ذاته والوصول بها إلى أقصى قدر مستطاع من القوة ، وأنه يستشعر فى نفسه حيوية تغلب الأفكار والنظريات المتوارثة فيحاول الانطلاق . فهو إنسان يجمع بين ثورة الوجدان وثورة العقل فى الوقت نفسه .

* * *

(ب) مأساة فاوست عند جوته

لا نريد أن نعرض هنا للبصادر الكثيرة التى أمدت فاوست عند جوته ، فتحقيق ذلك يطول . غير أن المؤكد أن جوته قد عرف الأسطورة الشعبية ووعاها ، كما عرف مسرحية مارلو وأهدى إعجابه الفائق بها ، ومع ذلك فقد استطاع جوته أن يحور فى شخصية فاوست وفلسفته بما أخرجه عن كيان الأسطورة ، وخالف بينه وبين فاوست عند مارلو من حيث الهدف ، وبينه وبين سيبريان الأنطاكي عند كالديرون من حيث الاتجاه والغاية معاً .

فاوست [عند جوته] هو الزبد الذى يعلو قمة موجتين عظيمتين للطموح الإنسانى ، تندبجان وتعلوان معاً ، هما موجة الرومنتيكية التى تبرز من أعماق التقاليد والعبقرية الشمالية ، وموجة وثنية جديدة آتية من بلاد الإغريق عبر إيطاليا . وهاتان النزعتان لا تمثلان فلسفة يمكن أن يقرأها التقاد

(١) انظر : Ellis op. cit., p. xxxvii

في فاوست ، ولكنهما تمثلان انفعالات تغلي في المسرحية . إنها مسرحية مغامرة فلسفية ؛ فهي تمرد على العرف ، وهروب إلى الطبيعة ، إلى الرقة ، إلى الجمال ، ثم عودة إلى العرف مرة أخرى مع شعور بأن الطبيعة والرقة والجمال لن توجد على الإطلاق إذا هي لم تشمل فيه ^(١) .

فإذا كنا قد رأينا سيپريان عند كالديرون يبدأ وثانياً لكي ينتهي آخر الأمر إلى الأرثوذكسية الكاثوليكية فإن فاوست عند جوته يصنع العكس تماماً ؛ فهو يمجّد العودة من المسيحية إلى الوثنية . فهو يدل على روح عصر النهضة المحررة للنفس ، والفاصمة لعري الإيمان التقليدي والمعنويات المتوارثة . وقد بدا أن هذه الروح - بعد أن برزت على نحو أخاذ في عصر فاوست الحقيقي - كانت قد همدت في العالم الهائل خلال القرن السابع عشر ، فقد أكدت تصرفات الناس وقوانينهم إخلاصهم القديم للمسيحية ، ولم يشمل عصر النهضة إلا بصورة مجردة في مجال العلم أو الفنون الجميلة ، حيث ظل يمد هذا المجال بنوع من الأناقة الكلاسيكية أو شبه الكلاسيكية . أما في عصر جوته فقد كانت نهضة جديدة قد بدأت تحتل مكاناً من نفوس الناس ، وكان حب الحياة - بما فيه من أصالة ومغامرة - قد بدأ يحتشد في نفوس كثير من الأفراد . وقد تحرر هذا الحب للحياة في الحركة الرومنتيكية وفي الثورة الفرنسية - تحرر من المواضع والأوضاع العرفية السياسية التي ظلت تخنقه مدة مائتي عام . وبطل جوته يجسّم هذه المحاولة الرومنتيكية الثانية لتحرر العقل ، فكان تلميذاً نافرأ غاية النفور من التراث المسيحي . فهو ينشد الانطلاق والطبيعة وكل التجارب . أما سيپريان فكان على العكس تلميذاً نافرأ من الوثنية ، يصبو إلى الحقيقة ، وإلى العزلة ، وإلى السماء ^(٢) .

ففاوست عند جوته يمثل البطل الرومنتيكي ، البطل الذي يجمع إلى المعرفة

Santayana : op. cit., P° 142 (١)

Ibid. PP 150-1 (٢)

العصرية حب المغامرة والانطلاق . إنه شخصية متناقضة في طبيعتها ، ففيه
« يجب أن تمتزج شخصية المتحضر والهمجي ، يجب أن يكون وريث كل
الحضارة ، ومع ذلك يجب أن يأخذ الحياة مأخذ العنجهية والاعتداد بالنفس
كما لو أنها تجربة شخصية مطلقة (١) » .

وقد كانت شخصية فاوست هذه تعبر أصدق التعبير لا عن جوته وحده
بل عن « العالم الأوربي جميعه قبيل الثورة الفرنسية وإبانها ، أى في عصر
الانتقال الذى وثب بأوروبا الوثبة الأخيرة من حياة القرون الوسطى إلى
حياة العصر الحديث » (٢) ،

وقد عبر فاوست في مواقف عدة عن موجتى الإلحاد والرومنتيكية اللتين
اشتركتا في تكوين شخصيته :

فاوست : ماذا تبغين أيتها النغمات السماوية ، التى جمعت بين الرقة
والأس ، ماذا تبغين منى أنا حليف التراب ؟ . . . أولى لك أن يسمعك
أناس لهم قلوب ترق وأفئدة تلين . أما أنا فقد طالما سمعت الرسالة ووعتها
أذناى ، ولكن يعوزنى التصديق . . . إن تلك المعجزات الرائعة هى وليدة
الإيمان الراسخ . . . » (٣) .

« فالآن أصب اللعنة على كل شىء من شأنه أن يخدع الروح ويغرها
بالزخارف والأباطيل . لكى يلقى بها فى بؤرة هذه الحياة الملائى
بالأحزان والهموم .

ألا لعنت تلك المثل العليا التى تقيد بها الروح نفسها ، . .
وتباً لتلك الظواهر الخلاية الجذابة التى تملك منا الحواس . . .

(١) Sant'ayana ; op. cit., p. 145

(٢) طه حسين . مقدمة فاوست لجوته ، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد ، لجنة التأليف
والترجمة والنشر سنة ١٩٢٩ م (ص) *

(٣) جوته : فاوست ، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد ، ص ٢٢ .

وبعداً للأحلام المغررة التي تطمعنا في الشهرة وفي خلود الذكر .

ألا لعنت الآمال والآمانى . ولعن الإيمان الثابت ، . . . (٢) .

فواضح في هذين الموقفين كيف أن فاوست يفتقد الإيمان الذى يمكنه من قبول المعجزة الدينية ، ومن قيام المسيح المخلص ، وينتفى بذلك ارتباطه بأية فكرة دينية . وكذلك يتضح حماسه الرومنتيكى حين يقول .

« أجل امضى ! وسعيد جداً ذلك المحارب الذى يتجرع كأس المنون وسط أعلام النصر فيعقد الموت على جبينه إكليلاً من الغار مخضباً بالدماء . وسعيد ذلك الفتى الذى قتل الليل ونفسه رقصاً ؛ ثم خر بين ذراعى غادة صريعاً . . . » إلخ (٣) .

والتغيير فى الرومنتيكية مصحوب بالمغامرة دائماً ؛ فالتجربة الجديدة تستحق السعى وراءها مهما كلفت صاحبها . وقد تكون هذه التجربة أغرب تجربة يقدم عليها الإنسان وهى تجربة الموت . وفاوست الرومنتيكى المغامر المحب لكل جديد قد فكر - بعد المشهد الذى ظهر فيه روح الأرض - فى الانتحار . وقد نظر إليه على أنه وسيلة للهروب من الظروف القاسية ، وبدء حياة جديدة تتمثل فيها ظروف مختلفة وغير معروفة كلية ، كأن إنساناً فى منتصف العمر قد ضاق بمهنته فى الحياة فأراد أن يعتزلها إلى غيرها . وحل كهذا خطير ، فهو يعبر عن عدم الرضا البالغ عن الأشياء كما هى ، ولكنه كذلك يعبر عن أمل عظيم . الموت - عند فاوست - مغامرة كأية مغامرة أخرى ، وإذا حدث أن كانت هذه المغامرة الأخيرة فإنه يزيد كذلك أن يخوضها . وتبعاً لهذا فإنه حينما رفع السم إلى شفتيه كان يشرب من أجل الفجر ، من أجل ربيع من الوجود جديد . ولم تكن هذه اللحظة محال من الأحوال

(١) نفس المصدر السابق ، ص ٥٤ - ٥٥ .

(٢) نفسه ص ٥٤ .

أتعس أو أضعف لحظة في حياته ، (١) .

ولم يكن فاوست عند جوته يسعى لتحقيق غاية معينة ينتهى عندها ؛
فالحياة عنده لم تكن أهدافا تحقق وتستقر عندها النفوس وإنما هى تتمثل
فى المحاولة الدائمة التى ليس لها قرار . الحياة عنده تجدد دائم ، وإن شئنا الدقة
تغير دائم . وهذا هو المستوى الفلسفى الذى بدأ منه فاوست والذى انتهى
إليه كذلك . فالإنسان لا يمكن أن يحقق لنفسه سعادة غير تلك السعادة
الكامنة فى حقيقة ذلك التغير الدائم الذى يجعل الإنسان فى سعى دائم .
ويستوى بعد هذا ما يلاقيه الإنسان نتيجة هذا السعى . فكل شئ يستحق
السعى وراءه وكل تجربة تستحق المغامرة ، بغض النظر عن نوعية هذا الشئ .
وهذه التجربة . الحياة عند فاوست صيرورة ودوران لا يكف ، يتعاقب على
الإنسان فيهما كل عوامل الشقاء والرضاء . فهذه العوامل هى التى تصهره
وتنقى جواهره من الشوائب ، وهى التى تجعل منه حقيقة .

وقد عبر فاوست عن هذا التشوف الرومنتيكى للتجربة الممتدة العريضة
التي تسع الحياة بكل ما فيها من أضداد فى قوله . « والآن فلتخمد عواطفنا
الناثرة المضطربة فى أعماق بحر من الشهوات ، ولنكشف قناع السحر عن
كل آية وأعجوبة لم تقع على مثلها العيون ، ولنثبت بقوة وسط أمواج الدهر
المتلاطمة ، وتيار الحوادث المتدفق . . . وسيان عندى إن تعاقبت على
الراحة والألم ، والصحة والسقم ، والنجاح والفشل ، على شرط ألا يستقر لنا
قرار ، ولا نخلد إلى السكون ، » (٢) .

من أجل ذلك يختلف فاوست عند جوته عنه عند غيره . فهو لا يسعى
لتحقيق هدف معين ، وإنما هو يغامر من أجل المغامرة ذاتها ؛ فالمغامرة
هى وسيلة وغايته فى وقت معاً . « ليس التمتع والتنعم بهما بغيتى وضالتي .

(١) Santayana : op cit., p. 172

(٢) جوته : فاوست ، ص ٦٠ .

أريد أن ألقى بنفسى فى .مرجل الدهر الهائج المضطرب . أريد أن أمازس
النعيم المؤلم ، والغىظ المنعش ، والبغض الذى ملأوه الحب . والآن وقد
بات صدرى حرّاً من ممارسة العلوم ، فلن أحول بينه وبين الآلام مهما
جلت ... أريد أن أشرب بالكأس التى يشرب بها سائر الناس ، وأن
أرقى إلى أسى غاية ثم أهبط إلى أعقى هوة ، حتى يمتلئ صدرى بما يعانىة
الناس من سعادة وشقاء ، فلا تزال نفسى تكبر وتعظم حتى تحتوى
نفوس الناس جميعاً ، (١) .

هكذا يريد فاوست أن ينصهر ، وإن تصهره غير التجربة . إن
التخصيل لا يصنع فى النفس ما تصنعه التجربة لسبيين ، « فالمعرفة العرفية -
كمعارفنا التى تقدمها لنا العلوم والأخلاق - غالباً ما تكون غاية فى
الكشفة ؛ فهى تؤكد وتفرض علينا أكثر مما تكفله تجربتنا ، تجربتنا التى
هى سبيلنا الوحيد إلى الحقيقة . أما السبب الآخر فهو عكس هذا أو جانبه
المقابل ؛ فالمعرفة العرفية كثيراً ما تهمل وتلغى أجزاء من التجربة لا تقل
فعالية وأهمية بالنسبة لنا عن تلك الأجزاء التى تقوم عليها المعرفة العرفية
نفسها . فالحياة العامة ضيقة غاية الضيق بالنسبة للنفس ، كما أنها مغرقة فى
الأسطورة والجرافة . ومن هنا كان العمل والابتعاث الخطيران اللذان
يصلح لهما التفكير الرومنتيكى ، أى قطع الفروع الميتة وتغذية البراعم
الجائعة . وهذه الفلسفة - كما قال كنت - فلسفة تطهيرية Cathartic ؛ فهى
تطهر وتحرر ، ومقصود بها إلى أن تجعلنا نبدأ من جديد ، ونبدأ بدءاً
سليماً . (٢) وإذن فليسكر فاوست كل تلك المعرفة التحصيلية ، ولينخرط فى
تجربته الذاتية ليعرف الحقيقة من خلالها ، وليسكر مع تلك المعرفة
كل فكرة خارجية ، وكل نظام متعال ، وكل نظرية اسمية . وعلى لسان

(١) جوته : فاوست ، ص ٦٠ .

(٢) Santayana : op. cit. pp. 190-7 .

إبليس استطاع جوته أن يقول كل ما قاله فاوست عند مارلو في حملته العارمة على ما احتوته السكتب من علوم ونظريات .

سخر من منهج العلماء في دراسة الطبيعة وفهمها ؛ فطريقة العلماء « إذا أرادوا وصف جسم حتى أن ينتزعوا منه الروح ثم يمسكوا أوصاله بأيديهم ويحدقوا فيها بأبصارهم ، وقد ذهبت قيمتها بعد أن غادرتها تلك الجوهرة الغالية . وهم يسمون هذا خصائص الطبيعة ، وما يسخرون إلا بأنفسهم وهم لا يشعرون » (١) .

وسخر من الميتافيزيقا سخرية لاذعة حين دعا التليذ إلى دراستها ؛ ففى معلومات عميقة عويصة يستحيل على الفكر البشرى إدراكها وفهمها . وهو ينهى نصيحته إليه بقوله : « وبرغم هذا يجب أن تكتب كل ما يلقى عليك حرفاً بحرف كأنك تتلقى درسك من الروح القدس » (٢) .

وحمل على الشرائع والقوانين حملة شعواء ؛ « فما الشرائع والقوانين سوى أمراض مزمنة متوارثة ، تركها لنا آباؤنا وأجدادنا ، وأسلمها السلف للخلف ؛ فنتنقل عدواها من جيل إلى جيل ، ومن بلد إلى بلد ، وبمضى الزمن تصبح حكمتها خرافة ، وصالحها خبيثاً . . . والويل لنا مادمننا أحفاداً لأولئك الأجداد الذين أورثونا حقوقهم . . . » (٣) .

وحمل على الأسماء التي يتشدد بها الناس دون أن تكون لها حصيلة محققة من معرفتهم التجريبية الأصلية ؛ فأعلن عن احتقاره للألفاظ وعدم احتفاله بالعرض (٤) ، وسخر من استخدام الناس لها استخداماً سيئاً سخرية مرة ؛ « فكثيراً ما يعوز المعنى فتجد لديك من الألفاظ الحسان ما فيه الغناء . والألفاظ هي المحور الذي تدور عليه المحاورات ، والسلاح الذي تفوز به في مواقف

(٢) فاوست ص ٦٦ .

(٤) نفسه ص ٤٤ .

(١) فاوست ص ٦٦ .

(٣) جوته : فاوست ص ٦٧ .

الجدال . وبالألفظ تبني القواعد والمذاهب . فتق بأهمية الألفاظ وأحرص عليها الحرص كله ،^(١) .

ثم هاجم فكرة التثليث في المسيحية (أن الثلاثة واحد وأن الواحد ثلاثة)^(٢) ، كما هاجم الكنيسة ووصفها بأن لها معدة قوية ، « وكم ابتلعت دياراً وأقطاراً ، وأكلت الممالك ، فما اشتكت من التخمة يوماً ولا من عسر الهضم ، »^(٣) .

وهكذا حرر فاوست نفسه من كل الأفكار والنظريات التقليدية ، ونفى من عقله كل معرفة لم يحصلها من خلال التجربة ، ثم تجرد لمنهجه الإنساني الجديد ، لمنهجه التجريبي في الحياة . وكان لابد له بعدئذ أن يجد لنفسه عقيدة جديدة تعوضه عن كل ذلك .

كان جوته طوال حياته تابعاً لاسبينوزا . ومن الممكن أن يطلق عليه دون تردد أنه ذو نزعة طبيعية في الفلسفة ، وأنه كان يؤمن بالوهمية الكون (أى حلوليا Pantheist) . على أن ارتباطه باتجاه اسبينوزا العام - مع ذلك - لم ينف عن وجهات نظره الخاصة قدرأ عظيماً من المرونة والحرية ، حتى في أكثر المسائل صممية^(٤) . وقد عبر جوته عن هذه الحلولية على لسان روح الأرض حيث يقول :

« في تيار الحياة المتدفق . وفي وسط عواصف العمل والسعى .
أنا أبدأ أطفو هنا وهناك ، وأسبح ذات اليمين وذات الشمال .
مولد ومات !
بحر خضم أبدي !

(٢) نفسه من ٩٩ .

(١) نفسه من ٦٨ .

(٣) نفسه من ١١٣ .

(٤) Santayana : op. cit., p. 189 .

نسج دائم التغير والتبدل .

حياة دائمة التوقد والالتهاب .

هكذا أشتغل بجهد وبأس على منوال الدهر الهائل .

لكي أنسج يبدى الثوب الحى للألوهية^(١) .

فالطبيعة هى الثوب الذى يتجلى فيه الخلق، هى الثوب الحى الذى يرضى مشاعر الرومنتيكى وحماسه . فليبحث فاوست إذن عن خلاصه هناك . بمنهج غير منهج علماء الطبيعة الذى سبق أن انتقده بأنه يقتل الطبيعة أولاً ثم يسجل عنها المعلومات بعد ذلك ! فاوست يريد أن يذهب إلى الحيوية الكامنة ولا يهتم العرض الظاهر .

فالطبيعة عند جوته تنطوى حقاً على أسرار ، وهى ليست مفتوحة على مصراعها للمعاينة النهائية ، وهى ليست مجرد آليات (ميكانيزمات) لأجزاء محددة التقسيم وقوانين ثابتة ، فإن نظرنا الأخيرة لها — كنظرنا الأولى — يجب أن تفسر؛ فيجب علينا أن نستكشف صميمها من بين مجموع مظاهرها . ومن ثم فليس هناك أى فرصة لكشف الستار عنها والوصول بنا إلى مواجهة الحقيقة إلا لفن شعرى وبلاغى كالسحر^(٢) .

وما يلبث فاوست ، وقد أخذ ينصرف بنفسه إلى البحث فى هذا الفن الشعرى البلاغى . حتى تخطر له فكرة الاستعانة بالأرواح . ومن ثم يكون تحوله إلى مصادقة إبليس بل يبعث نفسه له تحولا يتمشى تماماً مع منطقته الشعورى ، وليس فيه أى غرابة . إنه « يأمل — كالأرواح المغامرة فى عصر النهضة — أن يجد فى الطبيعة الكونية اللانهاية الهائلة غير الانتقادية مهرباً من سجن النظرية المسيحية والقانون المسيحى . وفنونه السحرية هى

(١) جوته : فاوست ص ١٢

(٢) Santayana ; op. cit., P. 154

السر المقدس الذى سيفضى به إلى دينه الجديد، دين الطبيعة، (١) ... وهو إذ يفتح كتاب السحر على طلسم العالم الأكبر فيعجب لما فى هذا العالم من نظام وتنسيق ؛ ما يلبث أن يستشعر الأسف لأنه لم ير إلا منظرأ وصورة بدت لعينه . إنها كالمعرفة النظرية إذن ، وفاوست لا يستطيع أن يقنع بهذه المعرفة . فإذا ما وقعت عينه على طلسم العالم الأصغر أو ما يسمى روح الأرض أحس فى نفسه تفاوتاً بين تأثير الصورتين ، وأحس بانجذاب نحو هذا الروح (٢) . ففى روح الأرض أو روح الطبيعة جاذبية تغرى نفسه ، وتدعوه للغمارة .

وطبيعى بالنسبة لفاووست اللاعقل أن يؤثر الحياة على الأرض وفى أحضان الطبيعة على الحياة فى أى عالم آخر تحدده نظم متعالية (قلمية) لن يستطيع أن يكون له دخل فيها ولم تنبع من صميم كيانه ؛ فعلى الأرض يستطيع أن يعيش كل لحظة ، وأن يعانها ، لا لأنها تحمل فى ذاتها قيمة ثابتة بل لمجرد أنها الطريق الوحيد للحظة التالية :

« فاوست : لست أعبا كثيراً بالعالم الآخر ... فى هذه الأرض رى من ظمئى ، وشبع من سغبى ، وشفاء لعلتى ، وغذاء لروحى . وهذه الشمس هى سراج حياتى وهدايتى وسط الغياهب . فإن غاب هاتان عنى ، وحيل بينهما وبينى ، فليحدث لى ما عساه أن يحدث ... » (٣)

« فاوست : ... لو مرت بى لحظة من الزمن وكانت من الحسن بحيث قلت لها : أن لا تبرحى فسا أحلاك ! ... فهناك فلتتهى لى سلاسلك وأغلاك ... هناك أرحب بالموت ... » (٤)

Santayana : op. cit.. p. 154(١)

(٢) انظر جوته : فاوست ص ١٠ - ١١

(٣) جوته : فاوست ص ٥٦ - ٥٧ . (٤) نفسه ، ص ٥٨ .

إنها عملية انصهار وتطهير نفسى مستمر تلك التى يريد فاولست أن يصنع منها حياته . ولكن ماذا بعد ؟ أيمكن أن يكون هذا هو طريق الخلاص ؟ .

بنطق فاولست ينبغى ألا يكون هناك « بعد » ؛ ألا نسال عن الغاية المحددة . أما الخلاص فإنه يتحقق لا بوصفه غاية تستقر النفس عندها بل يتحقق خلال الحياة نفسها . « فأنت تنال الخلاص فى كونك عشت كما ينبغى ولست تناله بعد أن تكف عن أن تحيا كما ينبغى ، بل خلال العملية فى مجملها » (١) .

هذا هو فاولست ؛ وهذه هى ديانتة الجديدة إذا صح أنها ديانة ، وهذا هو منهجه الذى شاء أن يحقق به وجوده وعقيدته على السواء .

ملحد لا يؤمن بالدين ولا بالحياة الأخرى ولا بأى مذهب .
ورومنتيكي يكفر بالعقل ويؤمن بالطبيعة .

والمعيار الإنسانى عنده التجارب لا المعرفة التحصيلية .

ولا معنى للسعادة عنده لأنه لا يهدف إلى غاية نهائية سوى السعى المتصل .

وخلاصه فى أن يعيش كما ينبغى أن يعيش إنسان يؤمن بكل ذلك .
أما حقيقة الصراع الذى مثله فاولست فقد عبر هو عنه حين قرر أن جسده يسكنه روحان مشاربهما متباينة ، وتحاول كلتاهما أن تبين عن الأخرى : « الأولى دنيوية دنية تلتصق بأديم هذا الثرى وتعلق بأهداب هذا العالم ، والأخرى طامحة طامعة ، تندفع محلقة فى السماء ، صاعدة إلى مسرى النجوم » (٢) . ومن ثم تحددت مهمة إبليس وتحدد دوره فى الصراع .

(١) Santayana : op. cit., p. 190

(٢) جوته : فاولست ص ٣٦ .

إن فاوست الرومنطيكي المغامر كان قوة بنامة حين ثار على التراث الفكري والعلمي ؛ فقد شاء أن يبني بذلك حياة إنسانية صميعة مبرأة من كل الشوائب الضارة والعناصر المناوئة المعطلة . أما إبليس فكان القوة الهدامة في صميمها . « إنه الروح الذي ينكر على الدوام ، إنه صيغة النفي الأبديّة .. وهذا الروح يريد الشر دائماً لأنه يريد الموت ؛ وكل عمل طائش ، وجريمة ، ويأس يؤدي إلى الموت . ولكنه بإرادته الشر ينجز الخير دائماً ؛ لأن هذه الشرور تؤدي إلى اللاشيء ، واللاشيء هو الخير الحقيقي . والمقطع المشهور الذي يقول فيه :

« جزء من تلك القوة التي تريد الشر دائماً ، ودائماً تصنع الخير » (١) . بعيد عن أن يعبر عن وجهه النظر الهيكلية المألوفة ، والتي جرت العادة على الربط بينها وبينه . فهو لا يعنى أن التخطيم يخدم غاية خيرة آخر الأمر من حيث إنه يفسح المجال لظهور « شيء أرقى » . إن إبليس ليس واحداً من أولئك الفلاسفة الذين يعتقدون أن التغير والتطور خير في ذاتهما . وهو لا يذهب إلى أن نشاطه حين يهدف إلى الشر يزيد — عن غير قصد — من الخير ؛ لأن الشر الذي يصنعه هذا النشاط هو — في رأيه — أقل من الشر الذي تخلص (العالم) منه . إنه الجراح الصارم أمام مرض الحياة » (٢)

ومن هنا كان على إبليس أن يتاصر في نفس فاوست تلك النزعة الدنيوية الدنية ، وأن يصرفه بكل ما يستطيع من المنع وللملذات عن جانب الطموح فيه إلى استيعاب هذا العالم . ولقد باع فاوست نفسه للشيطان رغبة منه في تحقيق هذا الطموح ، ولم يكن يعتقد أنه بذلك قد أمد الروح الشرير الساكن في نفسه بنصير قوى ، وإن فاوست ليتوجس منه خيفة من وقت لآخر ،

Ein Teil von Jener Kraft die stets das Böse will, und stets (١)
das Gute schafft .

Santayana : op. cit. pp. 163 - 4 (٢)

حتى تتضح له حقيقة الهوة السحيقة التي يدفعه إبليس إليها ، بدلا من أن يصعد به إلى النجوم ويخلق به في السماوات . وإنه ليدرك ذلك فيما بعد ، ويدرك أنه قد تورط مع إبليس فيما كان بينهما من اتفاق . وهو يعبر عن هذه الحقيقة حين يناجي روح الأرض الذي أنعم عليه بأن جعل الكون ملكا له ، وأطلعته على أسرارها ، حيث يقول : « والآن أحس وأعلم أن ليس شيء كامل بمتاح لبنى الإنسان . فإنك أيها الروح تفضلت فغمرتني بتلك السعادة ، ورفعتني إلى هذه المرتبة التي قربتني من الآلهة . وأدنتني من مقامهم الأسمى . لكنك ألزمتني صحة ذلك الرفيق الممقوت ، فبت أراني — وبالأأسف — وليس لي عنه غنى ، ولا أستطيع إبعاده عني وإنه ليوقف بإزائي ساخرأ مني ، واضعأ من قدرى أمام نفسه . ولقد يفوه بالكلية الواحدة فيفسد على كل مامنتني وأجزلت لي من الهبات . . . أثار في نفسي الشهوات الخائفة ، وأوقد في قلبي نار عشق متأججة لتلك الصور المليحة ، فأمسيت وما تنفك نفسي تتوق إلى الذات ، حتى إذا نالتها ثارت تطلب سواها ، وتصيح هل من مزيد ،^(١) .

وعلى هذا النحو من التجاذب بين صوفية وثنية وشهوانية عارمة ظلت حياة فاوست . وإذا هو عبر في نهاية الجزء الثاني « عن رغبته في نبذ السحر ، والحياة بوصفه إنساناً بين الأناسي في حضن الطبيعة الحقة فإن هذه الرغبة تظل رغبة أفلاطونية . إنها فكرة راودت جوته كثيراً خلال حياته الطويلة ، أن قبول الحياة في الظروف الطبيعية أكثر حكمة من محاولة استحضار ظروف الحياة من إرادة الحياة ،^(٢) .

* * *

(١) جوته : فاوست ص ١٣٧ .

(٢) Santayana : op. cit., p. 188

هذا هو فاوست القديم . فاوست الذى صنعت منه الأسطورة ساحراً يصنع الأعاجيب ، وفاوست الذى ظهر عند كالديرون فى شخص سبيريان ملحداً ينتهى به البحث إلى الإيمان ، وفاوست الذى جعل منه مارلو إنساناً وبطلاً مأساوياً من الطراز الأول ، ينشد القوة ، ويجمع بين ثورة الوجدان وثورة العقل ، ثم أخيراً رأينا فاوست عند جوته ملحداً حلولياً رومنطيكياً تواقاً للمغامرة محباً للتجربة ، مع صوفية وثنية ، ولا شك أن هذه الصور المختلفة لفاوست إنما هى تعبير عن اتجاهات العصور المختلفة التى ظهرت فيها ، فما زال الزمن يختار لفاوست الإطار بعد الإطار ليبرز صورته ، وكل إطار جديد يعكس على هذه الصورة معنى جديداً . فهاذا صنع عصرنا بهذه الصورة ؟ هذا ماسنراه فى الفصل التالى .

الفصل الثاني

فاوست الحديث

ماذا يمكن أن يكون العصر الحديث — أو إن شئنا التحديد قلنا الأدب المعاصر — قد صنع في شخص فاوست ؟ وعلى أى نحو تمثلت مأساته ؟ .

الواقع أن فاوست العصر الحديث ليس واحداً ، ولا يمكن أن يكون واحداً . صحيح أن فكرة «روح العصر» التى أمكن عن طريقها الحديث عن الشخصيات العامة لعصر من العصور — هذه الفكرة لا يمكن أن تكون قد فقدت كل قيمتها بالنسبة للعصر الحديث ؛ فإزال من الممكن الحديث عن شخصيات عامة لهذا العصر ، وكان من الممكن — نتيجة لذلك — أن تتجمع كل هذه الشخصيات في فاوست واحد كفاوست جوته الشخص المرومى بتيكية ، أو فاوست مارلو الممثل للعصر الإليزابيثي أو عصر النهضة . غير أن هذا المطمح يبدو كبيراً ؛ فقضايا الإنسان الحديث أكبر تعقيداً وتحالفاً من أن يجمعها فاوست واحد أو عشرة أشخاص كفاوست . فبالرغم من عوامل الترابط الكثيرة بين أقطار العالم الحديث ، مما يتيح نوعاً من التمازج الفكرى والعاطفى بين أكبر عدد ممكن من أهل المعمورة ، فإن انقسام العالم إلى معسكرات سياسية واقتصادية واجتماعية من جهة ، وانقسامه إلى دول كبرى ودول صغرى ، دول مستعمرة ودول مستعمرة ، من جهة أخرى ، ثم انقسامه إلى مستويات مختلفة من الشكل الحضارى والمثل العليا ، وتنوع قضاياها نتيجة لذلك كله — قد جعل من العسير أن يقوم فاوست واحد ليعبر عن هذا العصر .

ويبدو أن المأساة التى نبعت في الأصل من عنصر ديني لم تشأ أن تتخلي

عن هذا الأصل الأصل فيها حتى في عصرنا الحديث : فما زال هذا العنصر يقوم بدور أساسى فى مأساة فاوست الحديث ، ويضفى على شخصيته فى كل حالة طابعاً خاصاً ومميزاً .

إن إطار الأسطورة العام القديم ما يزال يتمثل فى ذهن الكاتب الحديث : الإنسان الذى يسلم نفسه للشيطان ، غير أن كل كاتب — أو شاعر — استطاع أن يملأ هذا الإطار من وجهة نظر خاصة ، لاتنفصل عن عقيدته وعن فهمه للحياة المعاصرة ، ولا عن ظروف المجتمع الذى يعيش فيه .

ماذا استبقى فاوست الحديث من مشخصات فاوست القديم وماذا حور من هذه الم مشخصات ؟ وبعبارة أخرى بماذا يدين فاوست الحديث لفاوست القديم من جهة ، ولعصره الحديث من جهة أخرى ؟ .

فى الصفحات التالية سنكتفى باستعراض نموذجين لفاوست الحديث ، أحدهما يمثل فاوست الحضارة الغربية فى العصر الحديث كما يتمثل فى شخص جون لفننج بطل مسرحية الكاتب المشهور يوجين أونيل Eugene O'Neill المسماة « أيام بلا نهاية Days without End » التى نشرت عام ١٩٣٢ ، والآخر يمثل فاوست المصرى — إذا صح هذا التعبير — كما يتمثل فى مسرحية « عبد الشيطان » التى كتبها الأستاذ محمد فرند أبو حديد ، التى نشرت عام ١٩٤٥ .

(١) جون لفننج ، أو فاوست الحضارة الغربية :

يبدأ الفصل الأول فى هذه المسرحية بحوار بين جون وهو كاتب انتهى به الأمر إلى العمل فى إحدى الشركات وترك الكتابة ، وبين لفننج ، وهو فيما يبدو تجسيم لشخصية أخرى تمثل جون نفسه ؛ فهو يشبهه من كل

الوجوه ، ثم هو يحمل على وجهه قناعا يشبه وجه جون ، ثم إنه يشترك فيما بعد في مواقف تضم شخصيات أخرى ، غير أن أحداً لا يحس بوجوده ، ولا يوجه إليه حديثاً . إنه صوت آخر ينبعث من نفس جون ذاته في جسم ذلك الإنسان لفننج .

ومن خلال الحوار الذى يدور بين جون وفننج يعرف أن جون مهم بكتابة قصة ، وأنه استطاع أن يفرغ من تصميم المرحلة الأولى منها والمرحلة الثانية كذلك بأن جعل بطلها ينتهى إلى الحب والزواج ، غير أن مشكلته كانت فى اختيار النهاية التى ينهى بها هذه القصة . وفى هذا الجزء يحتاج الكاتب إلى استخدام خياله . أما هو فيرى أن بطله لابد أن يكون ذا ضمير حى ، وأن يعترف بخطاياها لزوجته وعندئذ تغفر له زوجته . غير أن هذه النهاية كانت نهاية عاطفية صناعية . ويقترح عليه لفننج أن يتخلص من الزوجة بالموت ، ويتعرض البطل لمشكلة مواجهة الحياة بعدها . غير أن جون يرفض هذا الاقتراح ويحاول إبعاده عن عقله :

« لفننج : مازلت متطيراً ؟ حسناً ، إننى أرجوك أن تتحقق من أن كل قصدى هو محاولة تشجيعك على أن تجعل من قصتك هذه شيئاً أكثر روعة — ربما استطعت أن أقول بالنسبة لنفسك — من أى حيلة تنسم بالجبن ! جون : أنت تعرف أن المسألة أكثر من هذا . إنك تعرف أننى أصنع هذه القصة محاولاً أن أشرح الأمر لنفسى كما أشرحه لها .

لفننج : تقصد لى تعذر نفسك ! لى تكذب وتهرب من تقديم السبب الطبيعى الواضح لـ —

جون : أنت تكذب ! إننى أريد الوصول إلى الحقيقة الصحيحة ، وأن أفهم ما كان فى وراء — أن أفهم روح الكراهية الشريرة الذى تملكنى ودفعنى لأن — ،

ويبدأ هذا الموقف الغامض يتضح عندما يدخل إليوت شريك جون في العمل ، فيعرض عليه جون مشكلة نهاية القصة التي تحيره ويستحثه إليوت على كتابة هذه القصة . ويذكره بكتاباتة السابقة التي كان يهاجم فيها الرأسمالية والدين وحملاته ضد المسيحية . ويحاول جون أن ينكر ذلك فيذكره إليوت بمقال له حاول فيه أن يبرهن على أن الشخص المسمى بالمسيح لم يكن له وجود . وهنا يؤكد لنا لفنج أن جون مازال يعتقد هذه الأفكار ويتخذ هذا الموقف نفسه من الدين . ويغير جون وجهة الحديث ، وعندئذ يذكر له إليوت أن لوسى هيلمان طلبته في التليفون لأمر مهم لم تذكره . ويدور الحديث عندئذ حول لوسى هذه وزوجها والتر ، وكيف أن الأمور انتهت به إلى إدمان السكر ومغامرات النساء ، وكيف أن لوسى مازالت تحتل الحياة معه رغم ذلك ، ويخرج إليوت لكي يعود بعد قليل معلناً حضور الأب « ليرد » عم جون . ويدخل الأب ليرد ، ويشترك الأربعة في حوار تتكشف خلاله علاقة هذا الأب بجون ، وكيف أنه تولى رعايته فترة من الزمن حين كان صغيراً ، ثم كيف تركه بعد أن وصل إلى سن الثامنة عشرة يدخل الكلية ليشق طريقه بنفسه . ولم ينفصل جون عن الأب انفصالا كلياً ، لأنه كان دائماً التراسل معه ، وكان يكتب إليه بكل ما يجد في حياته من تطورات وما يشغل به نفسه من أفكار ومذاهب . وخلال هذا الحوار نعرف أن جون كان ملحداً ، وكان يحاول إنشاء جمعية للملحدين في الكلية وأنه كان يحمل على الدين حملات قاسية . وقد صحب هذه الفترة الإلحادية عند جون ميل إلى المذهب الاشتراكي ، لكن الاشتراكية بدت له مذهباً هزئياً ، ومن ثم اقترن الإلحاد عنده بالفوضوية anarchism . ثم تلا ذلك الفجر البلشفي واستقر به الأمر أخيراً في أحضان كارل ماركس ، وكان مبهتجاً بصفة خاصة عندما اعتقد أنهم ألغوا الحب والزواج . غير ان الشيوعية لم تستمر معه كثيراً ، فسرعان

ماغلبت عليه نزعة تشاؤمية ، وضاق بكل الحلول الاجتماعية . ثم أعقب ذلك في حياته فترة صمت ، أعقبها انصرافه إلى التصوف الشرقي . اجتذبه أول الأمر الصين ولاوتسى ، لكنه أسرع بعد ذلك إلى بوذا . غير أنه ترك الشرق إلى الفلسفة الإغريقية ، ووجد عند فيثاغورس والمذهب العددي ملجأ إلى حين ؛ فقد انتقل بعد ذلك إلى المذهب التطوري ، واستهوته الحقيقة العلمية التطورية . وقد بق على هذا المذهب فترة طويلة ، انقطعت فيها أخباره عن الأب ليرد ، إلى أن كتب إليه أنه قد تزوج ، وقد كان هذا الخطاب مليئاً بعبارات من الثناء العاطر على مجرد امرأة لم يكتب مثلها من قبل عن أى كشف من كشوفه المروحية العظيمة . (١) أما هذه الزوجة فكانت « إلزا » . وهنا يصور الأب ليرد هذه المرحلة من حياة جون فيقول : « يبدو أنه استقر في ديانتة الجديدة . آمل هذا . لقد كانت العقيدة الوحيدة الدائمة التي وجدت لها هي إيمانه المزهو بنفسه من حيث إنه عدو باسل للمسيح . حسناً ، إنه طريق شاق ، مليء بالتعاريج والممرات المسدودة ، أليس كذلك يا جاك - هذا الهروب من الحقيقة من أجل الوصول إليها ؟ هذا ما أعنيه ، إلى أن ينعطاف الطريق أخيراً عائداً إلى البيت مرة أخرى » . (٢) .

وبعد ذلك يسأل الأب ليرد جون عن أحواله وعماله إذا كان سعيداً في حياته فيقرر جون أنه لم يكن في أى وقت من حياته أسعد ، ما هو عليه حينذاك ، سوى بعض المتاعب في العمل . غير أن الأب يلمح إلى غرضه من السؤال : فهو يعنى السعادة الزوجية بصفة خاصة ، وما إذا كان جون يتمتع فيها بحب حقيقى . ويقرر جون أنه يحب إلزا وأن إلزا تحبه ، وأن

The Plays of Eugene O'Neill; Random House, (١)

New York; p. 504

Ibid; p. 504 (٢)

هذا سيتضح للأب بريد ما يلقى الواحدة . ويجدره الأب بقوله : د في حياة كل إنسان تأتي فترة يتم فيها عليه أن يتخذ من إلهه صديقاً ، وإلا لما وجد صديقاً على الإطلاق . (١) . فالحب الذي يتحدث عنه الأب ليرد حب من نوع كبير . الحب يقع بخلاف حبنا الواحد للآخر ، هو حبنا لله . وحبنا الأرضي يحتاج لكي يتحقق إلى وعد أبدي . وعندئذ تنطلق النفس الشريرة لجون في شخص المسيح قائلة : « هذا تطير عتيق ناتج عن الخوف ! فليس هناك شيء اسمه الموت » (٢) . ثم يتطرق الحديث إلى القصة التي يكتبها جون قائلاً بها تسيل شيئاً كبيراً بقصة حياته التي يعرف الأب كل تفاصيلها . ويحاول أن يذكر أنها ترجحة ذاتية رغم هذا التشابه . ويبدأ يسرد على الأب ، ثم يروي لنا قصة الأولى من حياة بطله ، وكيف أنه نشأ في بيت لم يعرف فيه شيئاً بغير ما عرف معنى الحب . كان هذا البطل في طفولته يحب أباه وأمه حباً عظيماً ، حتى « إن الحياة كانت بالنسبة له آتخذ هي الحب » (٣) ، غير أنه فقد أباه فقد أصيب بمرض صدرى وتعذب منه كثيراً ثم مات أخيراً . وكذلك تمصبت أمه بمرض أبيه وهدأ الحزن عليه وماتت كذلك رغم الصلوات المتلاحقة التي كان يضرع بها الصبي إلى الله أن يبقى له حياة أبيه أولاً ثم حياة أمه أخيراً . وفي هذا الموقف تطاول على الله ووجه لعناته ، وأنكره ، ووهب نفسه للشيطان انتقاماً (٤) . وبذلك انتهى الجزء الأول من القصة . وهنا استطاع الأب ليرد أن يواجه بالشعور الغامض الذي كان ينتابه ، والذي بناه إلى الشرق ليلق جون ، وهو أن جون غير سعيد . ويحاول جون أن ينكر ذلك ، ويؤكد لنا هذه الحقيقة في صراحة بعد

Ibid., p 508 (٢)

Ibid., P. 511 (٣)

op. cit. p 508 (١)

Ibid. P. 510 (٤)

أن يخرج الأب من المكتب . بعد أن ألقى عليه نظرة خاطفة وجبة جون إلى الأب إلا يتحدث إلى إلزا على العشاء بمسألة التشابه بين بطل القصة وجون نفسه ، وألا يفضى إليها بهواجسه عن عدم زيادة جون ، ثم يدق التليفون فنعرف أن لوسى تتكلم ، وأنها متعطشة للتأثر إليها في تلك الأمسية ، فيؤكد لها جون أن إلزا لن تبرح البيت في تلك الأمسية : فإذا ما انتهت المحادثة وجدنا الفنج ينبه جون إلى أن خطيئته في ما يتعلق بالانكشاف ، لكنه لم يكن له حيلة ، وإنما هو روح شرير . تلك التي تملكه ، ثم يعود به إلى حبكة القصة ، ليشير عليه بأن تموت الزوجة بأنفاس إلزا تتطور إلى التهاب صدرى ، فيلعنه جون لهذا الاختيار ، وإن كان لم يخف من قبل - على الفنج ، وفي أثناء حديثه مع الأب ، ليرد عن إلزا - أنه فكر مرات في موت إلزا .

يبدأ الفصل الثانى فى بيت جون فى مساء ذلك اليوم . إلزا فى انتظار مجىء الأب ليرد مبكراً كما وعد جون ، تتبادل حديثاً عادياً مع الخادمة مارجرى . ويدق جرس التليفون فإذا بلوسى تتكلم ، ولا يمضى طويل وقت حتى تحضر . ويبدأ التساؤل بين المرأتين بخصوص إهمال كليهما السؤال عن الأخرى ثم الدفاع أو الاعتذار عن ذلك . غير أن لوسى تبدو مهمومة أمام إلزا فتسألها عن أحوالها فتسخر فى البداية أن هناك شيئاً غير عادى ، ثم تعود بعد ذلك فتظهر ما حاولت أن تخفيه شيئاً فشيئاً . وهى فى ذلك تحاول أن تستدرج إلزا لكى تكشف لها عن حقيقة حياتها وعن علاقتها بزوجها جون . فتتحدث بصفة عامة عن متاعب الحياة الزوجية ، وتنقل من ذلك إلى الكلام عن حياتها الخاصة ، عن المبادئ التى ينفق فيها زوجها والنزوات ، مهملات لسانها ، وعمر ضيقها بالحياة وبالأكل ذيب ، وضيقتها بالزواج والأمومة ، وضيقتها لانفاس إلزا لأن تتحمل كل ذلك من زوجها . لقد تعبت من النظام بأنها لاتعبأ

بالأمر ، وتعبت من الاهتمام الحقيقي الذى يكمن خلف هذا التظاهر ،
وتعبت من إقناع نفسها بالاستمرار من أجل الأطفال والاستعاضة بهم
عن كل شيء ، وهم فى الحقيقة لا يغنون فتىلاً . غير أن زوجها لم يكن كذاباً
كغيره ، يخفى عنها حقيقة مشاعره ومغامراته مع النساء الأخريات ، بل كان
يقيم الحفلات الماجنة على مشهد منها وبحضورها ، ومقابل ذلك منحها الحق
فى أن تصنع ما تريد ، وألا تتحرج فى أن تقتنص لنفسها أى متعة جنسية
تجد فى نفسها ميلاً إليها . وتحاول إلزا أن تهون الأمر لديها بأن تسخط على
والتر ، وأن تعترف بأن هذا الشعور الذى ينتابها شعور وقى ما تلبث
النفس بعده أن تهدأ ، وأنها هى نفسها أحست بذلك ذات يوم ، عندما
عرفت عن زوجها الأول ما يشين سلوكه . ولهذا تركت هذا الزوج ، وكان
شعور الانتقام كافياً لأن يجعلها ترتضى فى أحضان أى رجل ، لكنها لم
يعصمها سوى إيمانها بأن هناك رجلاً بذاته ، ستجبه ويحبها ، وستزوج منه
ويخلص لها ، ويحققان معاً صورة للحياة الزوجية المثالية . وقد كان چون
هو ذلك الرجل . فقد أحبه وتزوجته ، وزاد حبها له بعد الزواج ، وما
زال يزداد ، لأنها هى تريد ذلك فحسب ، بل لأن چون هو الذى يغذى
هذا الحب وينميه .

وتقص لوسى على إلزا كيف أنها أرادت ذات يوم أن تلتقم من زوجها ،
حين أخذته واحدة من النساء فى إحدى حفلاته الماجنة أمامها إلى بيتها ،
فاختارت هى بدورها واحداً من الضيوف المقربين ، وأخذته إلى حجرتها
وارتكبت معه إثماً . لقد فعلت ذلك انتقاماً ، وفى حالة ثورة نفسية لم تترك
لها مجالاً للتفكير والتعقل . وهى تسأل إلزا ماذا كانت تصنع لو أن چون
كان هو الذى صنع ذلك ، لكن إلزا تنكر عليها بمجرد التفكير فى هذا السؤال
لأنها واثقة من أن چون لا يمكن أن يتردى إلى هذا المستوى ؛ فقد عرفت
فيه محباً رومنطيكياً مثالياً ، وليس من الممكن أن يسقط .

وما تكاد لوسى تهم من مقعدها حتى يسمع صوت في الخارج فتهرع إلزا إليه فتجد چون . وتحاول لوسى أن تخرج ، غير أن إلزا تطلب إليها أن تبقى مع چون قليلا ، مراعاة للذوق ؛ وحتى تنجز إلزا بعض شئونها في المطبخ . وتمضى إلزا لشئونها وتكشف لنا الحقيقة . فقد كان چون هو الصديق المقرب الذى اختارته لوسى لكي تشفى معه غليلها ، ولتنقم . ترى أكان چون كذلك ينتقم ؟ ومم ؟ . هذا هو السؤال الذى واجهته به لوسى . وهنا يجب لفنج الذى كان قد دخل بعد دخول چون بقليل قائلا : « من يدري ؟ ربما كنت أنتقم من الحب . ربما كنت فى قرارة نفسى أكره الحب ، ^(١) غير أن چون ينكر أنه كان ينتقم من أى شئ . بل ينكر أنه هو الذى صنع الجريمة . ونحن نذكر من قبل أنه قال إن روحاً شريراً تلبسه فى تلك الليلة ، ولا بد أن يقصد أن ذلك الروح الشرير هو الذى ارتكب الخطيئة . ويستمر الحوار بينهما فتعرف أن لوسى أخبرت زوجها بما صنعت وإن لم تذكر له اسم چون . غير أنها كشفت له عن خوفها من أن يعرف والتر ، وتسرب الشائعات إلى إلزا نفسها . إنها لم تخبرها بما صنع چون معها لأنها تحبها ، لكنها لا تملك أن تمنع الشائعات من الوصول إليها . وهنا يقرر چون أن يخبر زوجته بالحقيقة ، ويطلب منها الصفع ، بدلا من أن يترك للشائعات مجال لإفساد كل شئ .

وتعود إلزا وتستأذن لوسى فى الخروج ، ويحاول چون أن يفضى إليها بالحقيقة إلا أنه لا يستطيع . . وتلاحظ زوجته قلقه ، ولكنه يخفى ما فى نفسه عنها ويعزو ذلك إلى مشكلات العمل ، ثم يأخذان فى الحديث عن الأب الزائر ، وعن القصة التى يكتبها چون . ويقرر چون أن المشكلة هى نهاية البطل ، وأنه لم يهتد إلى حل لها ، ويعددها أن يحكى لها - هى والأب - الجزء الثانى مع العشاء .

وفي المشهد الأول من الفصل الثالث يجتمع جون والأب وإلزا ولننج، يجتمعون بعد العشاء لتناول القهوة والحديث عن قصة جون . ويحكى لهم جون الجزء الثانى من قصته . فيروى كيف أن بطله خيل إليه أن روحاً شريراً تلبسه بعد موت والديه ، رغم أنه خرج بعد ذلك من مرحلة اليأس القاتم ، واتجه اتجاهاً عقلياً فى حياته ، وقرأ كل أنواع الكتب العلية ، وانتهى به الأمر إلى الإلحاد . لكن تجربته تركت فى نفسه شعوراً مخيفاً ؛ فقد وجد نفسه لا يستطيع أن يثق فى شيء ، وصار به الأمر إلى عدم استطاعته الاستقرار على أى عقيدة ، وأفزعه الخوف من الأكذوبة المستخفية وراء قناع الحقيقة . وهنا يعقب لننج على هذه الصورة بقوله : « غاية فى الرومنتيكية كما يلوح ، أن يعتقد أن روحاً شريراً تلبسه ^(١) » . وفى رأى لننج أن بطل جون لم يكن قط من الشجاعة بالقدر الكافى لمواجهة ما كان يؤمن حقاً بأنه صحيح وهو أنه ليس هناك حقيقة بالنسبة للإنسان ، وأن الحياة البشرية لا جدوى منها ولا معنى لها ^(٢) ، غير أن جون يمضى فى قصته فيبين لنا كيف أن بطله استطاع أن يستقر أخيراً حين عرف أن الحقيقة التى يبحث عنها كامنة فى الحب ، مع أنه كان من أبعد الأشياء عن ذهنه أن يجد فى الحب الحقيقة التى ينشدها ، فقد كان دائم الخوف من الحب وحين لقي المرأة التى يحبها أوقع ذلك فى نفسه خوفاً مرعباً ، وأراد أن يهرب منها ، لكنه وجد أنه لا يستطيع واستسلم فى ضعف ، وبدأ يصنع من الحب خرافة . وكانت زوجته كلها بالغت فى حبه زاده ذلك خوفاً وفزعاً . كان خوفه من أن تموت زوجته فتتركه بلا حب . وكثيراً ما كان يأسف لأنه جعل الحب يضعه تحت رحمة الحياة ^(٣) ، وعلى هذا النحو حطم سعادته التى حصل عليها أخيراً بيده ، فلم يخلص لزوجته التى أحبها أكثر من

Ibid, p. 535 (٢)

Op. cit., p. 535 (١)

Ibid, p. 536 (٣)

أى شىء فى حياته ، وخانها — فى فترة غابت فيها عن البيت — مع زوجته صديق قديم . ومن حكاية چون لقصة هذه الخيانة نعرف أنه كان هو بطل المغامرة التى قامت بها لوسى والتى قصتها علينا من قبل . وهو فى حكايته هذه — بل يؤكد أنه — أو فى الحقيقة بطله الروائى ، لأنه لم يكشف عن نفسه بل حاول إبعاد أى توهم يوحى أنه هو البطل — لم يصنع ما يصنع إلا لأن روحاً شريراً تلبسه فى تلك الليلة ، وكيف أنه استشعر عذاباً كالجحيم منذ تلك الليلة . ولم يغتفر لنفسه هذه الزلة ، وصار كل كيانه يستنزى الغفران من زوجته . ويأخذ چون رأى زوجته ماذا كانت تصنع لو أنها كانت الزوجة ؟ أتغفر للزوج هفوته ؟ فتنفر إلزا من صورة الفرضى أولاً . ثم تقرر أنها ما كانت لتغفر . وهنا يقرر أنه لن يواجه هذه المشكلة فى قصة ، لأن الزوجة ان تعرف عن خطيئة زوجها شيئاً ، وإنما ستصاب ببرد يثقل قلب إلى التهاب صدرى تموت بسببه . وتذعر إلزا من ذكر الالتهاب الصدرى والموت فيقول لها لفنج — أو الصوت الصريح لجون : أجل ، إننى أريدها أن تموت لكى أصنع النهاية ، أعنى أن أجعل بطل الرومانتيكى ينتهى أخيراً فى شأن حياته إلى نهاية عقلية .

ويزداد تأثير إلزا بالموقف ، ويشدد عليها صدام كان قد ألم بها حين العشاء ، فتأخذ قرصاً من الأسبرين ، وتتمدد قليلاً ، وتطلب من چون والاب أن يتما القصة وحدهما فى مكتب چون . ويخرجان ويخرج خلفهما لفنج ، بعد أن يحذر كل من لفنج وچون إلزا من البرد ، بخاصة وأن السماء كانت تمطر .

وفى المشهد الثانى من الفصل الثالث نبدأ بالاستماع إلى خطبة طويلة من چون عما أصاب العالم من انهيار ، وعن الجبن الذى يمنع الناس من مواجهة الحقيقة ، وكيف أنهم لا يريدون أن يفهموا ما حدث لهم ، ولا ما يريدون أن تصير إليه بلادهم . لقد فقدوا مثلهم الأعلى فى الوطن والحريّة ،

وفقدت الحياة لديهم كل معنى ، ولم يغودوا يعرفون إلى أين هم صآرون .
لم تعد لحياتهم من حيث هم مواطنون بداية أو نهاية . وهم يشرحون جنبهم
بأن زمن الفردية الذى يملك فيه الإنسان نفسه قد انتهى وقد ماتت تلك
النفوس . إنهم لا يريدون أن يكونوا أحراراً ، ولا يريدون أن يفكروا ،
بل هم يعيشون فى عبودية ، ويدعو چون إلى البداية من جديد « إننا
نستطيع أن نبدأ فى أن نخلق لأنفسنا أهدافا جديدة ، ولآيامنا نهايات ،
وسنخرج إلى الوجود نظام جديد للحياة ، وإرادة ومقدرة جديدة على
الحياة ، ومثال أعلى تقاس به قيمة حياتنا ! » (١) .

ويحس چون فى هذا الكلام أصداء لأفكاره الاجتماعية القديمة
فيعتذر بلسان لفنج لعمه . ويعود چون إلى خطابه فيقرر حاجتهم
إلى قائد جديد يجعل من الحياة حقيقة حية ، إلى مخلص يكشف للناس كيف
يمكنهم النجاة من أنفسهم حتى يتحرروا من الماضى ويرثوا المستقبل . وهنا
يذكره الأب بأن المخلص موجود ، وليس على الناس إلا أن يذكروه ،
وهو يعنى المسيح . ثم يتحول الحديث إلى القصة مرة أخرى ، وهنا يقرر
چون أن بطله يشعر بالقلق بعد موت زوجته ، ويتعذب لجنايته عليها عذابا
شديداً . ويضيف لفنج أنه تعود إليه حالات التطير التى عرفها فى صباه ،
ويشعر فى بعض الأحيان بحنين غريب للصلاة ، لكنه يقاوم هذا الشعور ،
ويحلله تحليلا عقليا ، فيرى فيه رجعة إلى تجارب الصبا . لكن ذلك الشىء
الغامض فى نفسه ، الذى يحمل طابع الجبن ، والذى حاول هو مقاومته ،
يفرض على عقله تلك الأكذوبة العاطفية ، أكذوبة الحياة بعد الموت .
وعندئذ يبدأ يؤمن بأن زوجته مازالت تعيش على نحو ما . ثم يعود الحديث
إلى چون فيقرر أن البطل يعرف أن زوجته تعرف بخطيئته ، وأنه يسمعها
تعد بالعفو عنه إذا هو استطاع أن يعود إلى الإيمان بإلهه القديم ، إله

الحب ، وأن يبحث عنها من طريقه . إنها عندئذ ستعاق روحها روحه حتى الموت ، ولن يكون الموت نهاية بل بداية يتحد فيها جبهما ويستمر إلى الأبد ، خلال السلام وحب الله الأبديين . ويخرج البطل ذات يوم يتمشى ويبعد عن نفسه الخواطر ، ولا يدري بنفسه إلا وقد ذهب إلى الكنيسة التي اعتاد أن يصلي فيها وهو صبي ، وهناك يركع أمام الصليب ، ويشعر أنه غفر له ، وتعود إلى نفسه الطمأنينة والبهجة ..

وتكون هذه هي نهايته . غير أن صوت لفنج يرتفع هنا مخذراً من أن البطل قد يأخذه الزهو مرة أخرى ، ويرى بعقله كيف أنه انحدر إلى الاستسلام لعوامل الاطمئنان الخيالية ، فينكرها ، ويوجه اللعنة إلى إلهه مرة أخرى كما كان صبياً . وهنا ينكر چون على بطله ذلك ، ويقرر أنه لا يستطيع أن يؤمن بعقيدته الضائعة مرة أخرى ، ويخرج من الكنيسة ، بغير الحب الأبدى ، محاولاً أن يواجه ضيعته الأبدية ، وأن يقبلها على أنها قدره ، ويمضي في الحياة .

ثم يتذكر إلزا فيناديها ، لكنها لا تجيب ، ويذهب يبحث عنها فلا يجدها ، ويعرف أنها غادرت المنزل . وفيما هو يتحدث عن ذلك مع الأب تعود إلزا لتقرر أنها عرفت الحقيقة ، حقيقة بطل القصة ، لأنها ذهبت إلى لوسى وقارنت قصتها بقصته . وتلتابها حمى من الغضب ومن البرد الذي ألم بها نتيجة للجو المطير الذي خرجت فيه فبلل ثيابها . ويعترف لها چون بالحقيقة فتندد به وبلوسى اللذين حاولا خداعها والكذب عليهما ، ثم تقول : « لا أستطيع أن أغفر ! وكيف لي أن أغفر في حين أنك طوال ذلك الوقت الذي كنت أحبك فيه كنت ترجو لي من صميم قلبك الموت ؟ »^(١) . ثم تترك الجميع إلى حجرتها بمفردها ، ولا يقتنعها توسل الأب إليها

إنه ناسد القصة على أنها حقيقة ، بل ترى أن تأتي را إلى الجحر الماسيل في الخارج كان جزءاً من حبكة القصة . ويشعر بكون بقية ، النهاية ؛ فيأخذ الفزع ، ويصبح يالزا ألا تسلبه الحب الذي استلماح أن يحصل عليه ، كما سلب منه ذات يوم عندما فقد والديه . غير أن لفنج يقول له : « إنك جبان أحق ! أؤكد لك أنه لا شيء في الأمر ؛ لا شيء ! فيحييه بكون : « أجل ؛ بطبيعة الحال — ما الذي أصابني ؟ ليس في الأمر شيء — لا شيء يثير الخوف ، !

وفي المشهد الأول من الفصل الأخير يبرد الزاراقدة في سريرها وبجانبيها الطبيب . استلم الزاراقدة ، والأب ، وبيون ولفنج والمرضة . ثم ذهبوا إلى الزاراقدة في السرير من المرض وكون لا يطعم النوم قللاً عليها . ويطلب صوت من إذا اللقمة ، غير أنها تأتي ذلك وهي في شبه غيبوبة ، ويبدأ أنفاسها من سره حالتها ، ويضطر الطبيب — بمساعدة الأب يبرد — لإخراجها إلى حجره المكتتب المجاورة . وفي حجرة المكتتب ينتزع بيون من الطبيب ، ثم رجلاً بأن حالتها تتحسن لقاء أن يلتزم الصمت ولا يعود لإزعاجها . ويطلب الشاس فيتمدد على الأريكة ويستسلم للنوم ، غير أنه يقنهد من وقت لآخر تنهداً قوياً ، مما يدل على أن تيارات تشبهه مستغفمة تتجاذبه . أما حقيقة حال الزا فيفضى بها الطبيب إلى الأب . يحاول أن يستفهم من وجوده . ثم ، بهذا العلم كل ما يستطيع لتخليص إرا من براثن الموت ، غير أنها كانت تبدو مستسلمة للموت ، بل كأن شيئاً في نفسها يريد . ولم يمكن بد — لشفاها — من تحويل إرادتها من إرادة الموت ، إلى إرادة الحب . ويسأل الأب يبرد أن عليه أن يصنع شيئاً به وخرج المأساة وبدا له أن الحل لا بد أن يبدأ بكون نفسه ؛ فلا بد من أن يرد إلى إيمانه وإلى حبه ، وأن يعود

لذلك إلا إنا قد سفع أن نرى برهينه إلى الله الذي هو حجة . فإذا هو عاد
لإيمانه طيب ذلك من نفس الإله وتحول بها من إرادة الانقضاء من جون
بأن تموت وتتركه بعيداً منكم . أليس السفع عنه والمذنب . وسأبذل تنورا
غيراً إلى . أليس كذلك ؟

ويصلي الآتي من أجل برهينه . ويتم في ذلك . ومن ثم
وقد نرى أن السفع من نفسه بالانقضاء . فهو في الإله . فافهم
سريها لتطلب إلى الأديع بهذا . ثم يورد الحوار التالي بين جون ولنفج
ليجسم لنا الميزة التي استولت على جون وأهوامه المتنازعة :

جون : لو أنني أستطيع أن أصلي ! لو أنني أستطيع أن أومن
سرة أخرى !

لنفج : إنك لا تستطيع !

جون : أنت قال أنني إن فريقي قدام — النزوع إلى الله ! — لقد
ذهبت إلى الكنيسة . إن في الكنيسة قدام . . .
اعتدت أن أومن . . . حيث اعتدت أن أصلي !

لنفج : يالك من مجنون أحمق ! قالت لك إن هذا قد انقضى !

جون : لو أستطيع أن أرى الإله بوجه أخرى —

لنفج . كلا ! أنت أريد أن أراه ! إنني لا أذكر يوماً ! — أبي : أبي
عندما . . .

جون : لماذا أنت هكذا مختلف من الله ، إذا —

لنفج : مختلف ؟ أنا من أنت . ثلاث يوم ، ومن قد يأنسه مرة أخرى

إذا . . . ولكن هذه النهاية التي نعيشها التي قد نعيشها . . .

نفسه موجوداً . . .

ويخرج چون وفي نيته أن ينتحر ، غير أن إلزا تصيح به : « عد
يا جون ! سأصفح عنك »^(١) ، ثم تقول : « مسكين چون . إنني آسفة .
قل له إنه يجب ألا يقلق . إنني أدرك الآن . إنني أحب — إنني أصفح »^(٢)
ثم تستعرق في النوم . ويحس الطبيب نبضها فيجد أن الحياة قد بدأت
تدب فيها .

وفي المشهد الثاني والآخر نلتقي بچون في الكنيسة ولفنج يحول دونه
والتقدم نحو الصليب . غير أن چون يتمكن من الوصول إليه والركوع
أمامه . وهنا يدور بينه وبين لفنج هذا الحوار الذي يجسم آخر مراحل
الصراع بين چون ونفسه .

لفنج : يالك من غي ! تركع على ركبتيك ! لا فائدة من هذا ! لكي
يصلى الإنسان لابد أن يكون مؤمناً !

چون : لقد عدت إليك ! [يعنى إلى الله]

لفنج : إنها كلمات ! ولا شيء هناك !

چون : اجعلنى أو من بالحب مرة أخرى !

لفنج : إنك لا تستطيع أن تؤمن !

چون : يا إله المحبة ، استمع لصلاتى !

لفنج : لا إله هناك ! ليس هناك سوى الموت .

چون : أرجئنى ! هب إلزا الحياة !

لفنج : لا رحمة هناك ! ليس هناك سوى الاحتقار^(٣) .

ويستمر هذا الصراع حتى يستطيع چون في النهاية أن يتغلب على لفنج ،

Op. cit., p. 563 (١)

Ibid, P. 563 (٢)

Ibid, p. 565 (٣)

وتلوح له أمارات الاستجابة لدعوته وصلواته بأضواء تشع حول صورة المسيح . ويتهاوى لفنج على الأرض ، ويناجى جون المسيح بقوله : « أنت الطريق — أنت الحقيقة — أنت البعث والحياة ، وكل من آمن بحبك لن يموت جبه^(١) » .

أما لفنج فيستسلم أخيراً ويقول : « لقد انتصرت أيها السيد . أنت النهاية . اغفر لروح لفنج الشرير^(٢) » .

ويدخل الأب يرد ، ويراقب هذه الاعترافات ، ثم يلتقي بالنبأ السار ، إن إلزا تعيش ، فيقول جون لفنج : « إن الحياة تبتهج مرة أخرى بمحبة الله ! إن الحياة تبتهج بالحب^(٣) » .

* * *

هذه هي مسرحية « أيام بلا نهاية » التي تعد تفسيراً جديداً للأسطورة القديمة ، أسطورة فاوست . وكل من يقرأ هذه المسرحية تأكد لديه هذه الحقيقة . فرغم أننا هنا نواجه بطلاً غير البطل القديم ، لامن حيث الاسم فحسب بل من حيث السيرة العامة والأحداث التي تشكل عناصر هذه السيرة ، نستطيع بالنظر الإجمالية أن نلمح التشابه بين المسرحية والأسطورة ؛ فما زلنا نواجه الإنسان الذي أسلم نفسه لنوازعها العامة بعد أن يفقد إيمانه . وسنعرف بعد قليل أن أونيل نفسه كان على وعى حين كتب هذه المسرحية بأنه إنما يكتب قصة فاوست القرن العشرين .

وإذا نحن نظرنا الآن في المسرحية تأكد لنا عنصر الارتباط بينها وبين الأسطورة القديمة . فجون نشأ طفلاً متديناً في بيت متدين . وأحب والديه وكانا دينيين ، فتسكامل في نفسه معنى الحب والتدين ، وامتزجا ليصنعا

Op cit., p. 566 (١)

Ibid, p. 566 (٢)

Ibid, p. 567 (٣)

عقيدة الصبي . غير أنه ما يلبث أن يفقد العقيدة والإيمان والحب وكل المثاليات بعد أن يموت والده ، ثم ينطلق في الحياة — كما انطلق فاوست القديم — يبحث عن نفسه ، أو يبحث لنفسه عن دين جديدة وعقيدة جديدة . وما كان أكثر العقائد والمذاهب المتاحة له والمغرية لنفسه ، وإنه ليستغرق في عالمه الجديد هذا حتى يصل به الإنكار إلى حد الإلحاد . ثم تتاح له فرصة الرجوع في تجربة حب ؛ غير أنه لم يكن صادقاً في هذا الحب ، ومن أجل ذلك ظلت نفسه تتنازعها الرغبة في الاستقرار والميل إلى الإنكار ، أو لنقل الإيمان والإلحاد . وقد انتهى هذا الصراع بتغلب الإيمان آخر الأمر ، فقد عاد لجون الملهد التأثير إيمانه بعد أن آمن بالحياة ، حياة الإنسان ، التي ينبغي أن يكون لها غاية . وهي نهاية تتفق مع نهاية سيريان الأنطاكي .

هذه هي وجوه التماثل العام بين المسرحية والأسطورة . ويبقى بعد ذلك أننا نستطيع أن نلاحظ وجوهاً أخرى من التماثل بين أفكار جزئية ظهرت في فاوست القديم وجون لفنج — فاوست العصر الحديث . فهناك تشابه كبير بين جون هذا وفاوست مارلو من حيث المستوى الإنساني الذي ظهر فيه كل منهما ، فقد سبق أن رأينا فاوست عند مارلو إنساناً لا يختلف عنا ويستطيع أن يستدر عطفنا عليه ، لأن القوة التي كانت تصارع معه والقوة التي كانت تصارع ضده كلتاها قوة تحمل خصائص الطبيعة الإنسانية . ومن أجل ذلك كان عطفنا عليه أو تعاطفنا معه ، بعكس فاوست عند جون ، إذ يبدو أنه لم يكن مطلوباً منا أكثر من أن نرثي له ، وبالعكس سيريان الأنطاكي الذي يظنر بإعجابنا . أما جون فهو من نمط فاوست عند مارلو ، الإنسان الذي ينبغي في كسب تعاطفنا معه ، ولنا مجال من الأحوال النفسية التي نرثي له ، فهو ليس بطلاً مثيلاً ، وليس شخصاً آخر منفصلاً عن الرثي السابق .

وكذلك نستطيع أن نلح تماثلاً آخر في هذه المسرحية بين جون وفاوست عند جوته ؛ فقد انتهى كلاهما إلى أن الحب لا ينفصل عن الإيمان ؛ فلسنا نستطيع أن نؤمن بغير حب ، فالحياة كلها ، وكل شئ فيها ، باطل بغير حب . فالحب هو مفتاح الإيمان ، وهو الذى يصنع للحياة معنى ، ويصنع لها غاية ، أو يصنع لأيامها نهاية كما يقول أونيل .

وقد نجد مع الملاحظة والمقارنة كثيراً جداً من عناصر التماثل بين فاوست القديم وفاوست الحديث . ولا شك أن أونيل - من حيث هو كاتب معاصر - قد ترسبت في نفسه كثير من الأفكار والنظريات القديمة ، « ولكن أونيل لم يكن آخر الأمر إغريقيا ، ولا هو ينتمى للعصر الإلزابيثي ولا لرومنتيكية القرن التاسع عشر . وقد كان عليه بوصفه إنساناً يعيش في القرن العشرين أن يفسر الفكرة القديمة بألفاظ القرن العشرين ورموزه . وقد وجدها في ظروف الحياة العصرية ، وفي لغة التحليل النفسى . وقد عرف أونيل بالطبع الخطوط العامة للنظرية الفرويدية ، ولكن أعمال يونج Jung كانت أكثر إثارة لخياله ، بخاصة تلك الأفكار التى تماثل في تكوينها المشكلات الإنسانية كما يعبر عنها الفن والأدب ، (١) .

فإذا نحن نظرنا الآن - من جهة أخرى - إلى المسرحية لاحظنا أن أونيل قد عدل بلاشك في شخصية فاوست أو غير منها تغييراً جوهرياً ، فالأسطورة القديمة وكل الأعمال الأدبية التى تناولت الأسطورة قديماً قد احتفظت بقوة الشر مجسمة في شخص إبليس . صحيح أن فاوست عند مارلو كان يحس أنه ينطوى على روحين أحدهما خير والآخر شرير ، غير أنهما ظلا حتى اللحظة الأخيرة يعترفان بوجود إبليس وقيامه كياناتاً مستقلاً خارجاً

Doris Falk : Eugene O'Neill and the Tragic Tension., (١)
an Interpretative Study of the Plays. Rutgers Univ.
Press 1958, pp. 5 - 6 .

عنهما .. وإنهما في صراعهما معه إنما يصارعان روحاً جباراً يستميل الجانب الضعيف في نفسيهما . ففاوست القديم غريم إبليس ، وهما بعد شخصان مختلفان من حيث المبدأ والغاية . وقد رأينا أن هذا التصور لقيام كيان مستقل قائم بذاته لشخصية إبليس لم يكن - ولا يمكن أن يكون - غريباً في عصور تؤمن بعالم الأرواح وسلطانها .

أما أونيل فقد وحد بين شخصيتي فاوست وإبليس وجعلهما شخصاً واحداً ، فاندمج الشيطان في شخصية الإنسان ، وفقد إبليس كيانه المستقل ، وأصبح يمثل مستوى من مستويات النفس الإنسانية . وقد قرر أونيل نفسه هذه الوجهة حين قال : « انظر إلى مأساة فاوست عند جوته ، وهي - إذا تحدثنا من الناحية النفسية - أقرب إلينا من كل الأعمال الكلاسيكية . فلو أنني صنعت هذه التمثيلية لجعلت إبليس يلبس القناع الإبليسي لوجه فاوست . فإن الحقيقة عند جوته في مجملها ليست تماماً بالنسبة لعصرنا ، أن إبليس وفاوست شخص واحد ، ونفس الشخص - أي فاوست » . (١) وهذا هو في الحقيقة ما صنعه أونيل في مسرحيته ، فقد جعل لفنچ - الذي يمكن أن ننظر إليه بعامة على أنه يوازي شخصية إبليس القديمة - جعله يلبس قناعاً لجون نفسه . حتى إذا ما انتهت المسرحية وجدنا لفنچ هذا يندمج في جون ليبراً معاً لأول مرة - عن إيمانها الجديد ، أو لنقل عن إيمان جون لفنچ الجديد .

هذا التغيير الجوهرى حدد معنى الصراع في هذه المسرحية ، فلم يعد فاوست يصارع الشيطان ، بل صار الجدل العنيف يتمثل في إطار نفس جون ذاته . إنه « الحرب بين العقل الواعى والرغبات اللاشعورية . إنه تمزق الحب والكراهية في كل علاقة إنسانية وطيدة ، وبحث الإنسان الذى لا يكف

عن نفسه بين الأفتعة ، (١) .

ولاشك أن أصداء المعرفة بنتائج التحليل النفسى تتجاوب هنا مع هذه الوجهة ، بل لعلمنا تقوم أساسا لها . فمشكلات الإنسان تتولد من ذاته ، وفى مستوى من مستوياته الشعورية هو مستوى اللاشعور . وهى بعد ليست مشكلات من تلك المشكلات الظاهرة العابرة التى يواجهها الإنسان كثيراً فى حياته الواعية ، والتى قد تحمل — نتيجة لذلك — الطابع الفردى ، بل هى مشكلات مستقرة فى أغوار النفس الإنسانية ، وقد ترسبت فيها على مدى الزمان . وعلى هذا النحو كان أونيل يفهم طبيعة المشكلات الإنسانية التى يعالجها ، فعنده « أن مشكلات الإنسان وأعماله إنما تبرز لامن عقله الشخصى غير الواعى فحسب بل من « اللاشعور الجمعى ، الذى يشترك فيه الجنس كله ، والذى يتكشف فى رموز نموذجية ، وأشكال كامنة فى عقول كل الناس » ، (٢)

وفى مسرحية أونيل قام لفنچ بتمثيل ما يدور فى لاشعور جون . وقد استطاع أونيل أن يجسم لنا كل ما يدور فى لاشعور جون من أفكار تناوى أفكاره الواعية . أى هذه الأفكار كان يمثل الحقيقة ؟ أيمكن أن تكون الحقيقة هى تلك الراسخة فى لاشعور جون ؟ أم أنها تتمثل فى مدركاته الواعية التى تنصرف إزاء الأشياء تنصرف العقل الواعى ؟ .

هناك هذه الحقيقة اللاشعورية ، فلا يمكن إنكارها ، وكذلك لا يمكن إنكار الحقيقة الشعورية . ومن أجل ذلك كان الصراع بينهما . وهذا الصراع قائم أبداً ؛ فإذا ما تغلب اللاشعور واستطاع أن يبرز على السطح ويطالب برغباته كان من المحتمل أن يتورط الإنسان فى أعمال لا يرضى عنها

Falke, p. 157 (١)

Falk, p. 6 (٢)

حين ينظر إليها فيما بعد بعين العقل الواعى . وإذا نحن رجعنا إلى المسرحية وجدنا أوتيل يمثل هذه الحقيقة بل يقررها صريحة ؛ فلوسى لم تتورط فى الإثم مع جون إلا نتيجة لتغلب شهوة الانتقام . لقد نجحت لوسى فترة طويلة فى كبت مشاعرها وتعزية نفسها بأفكار تحمل طابع العقل ، لكنها أمام المثيرات الخارجية ، وإلحاح اللاشعور ، أصاغت فى لحظة من اللحظات لذلك الصوت الصارخ فى أعماقها أن انتقمى ، فانتقمتم . وكذا ، جون ، لم يترك فرصة يؤكد لنا فيها أنه لم يكن فى وعيه حين ارتكب معها ذلك الإثم إلا اتهزها . وهو فى كل مرة يصور ذلك بأن روحا شريرا هو الذى ارتكب الإثم وليس جون العاقل . أما فى الحالات التى لا يستطيع اللاشعور برغباته المكبوتة أن يظهر على السطح ويفرض نفسه على الواقع فإنه لا يهدأ نهائيا ، بل يظل يتأوى الشعور والعقل الواعى فى كل فكرة وكل تصرف . وهذا ما ظل يحدث طوال المسرحية بين جون (الشعور) ولفنج (اللاشعور) .

ولم ينته الصراع فى هذه المسرحية بأن أحد الطرفين قد تغلب على الآخر ، بل انتهى ذلك التوتر بنوع من التصالح بين اللاشعور والشعور بنوع من الالتقاء بين الحقيقة اللاشعورية والحقيقة الشعورية . وبهذا التصالح استطاع جون أن يجد ذاته .

وأوتيل هنا يدن لنظرية كيركجورد فى فلسفة النفس بمقدار ما يدن للتحليل النفسى . فكيركجورد يرى أن « النفس علاقة مع ذاتها^(١) » ، وأوتيل يسير وراءه فى هذه النظرية . وقد كانت علاقة « نفس ، جون مع ذاتها » فى غاية التوتر ؛ وظلت كذلك طوال المسرحية ؛ إلى أن تم التصالح أخيراً وتحسنت هذه العلاقة .

وفي ضوء هذه النظرية ، نظرية كير كجورد ، يمكن كذلك تفسير محاولة الانتحار التي أقدم عليها چون ولم ينفذها . ولقد رأينا من قبل فاوست عند جوته يفكر في الانتحار لاهروباً من الحياة بل حباً في الحياة ، إذ كان ينظر الى الموت على أنه مغامرة فريدة تطلب لذاتها ، وكان هو تواقاً لأن يجرب كل شيء . أما انتحار چون هنا فله فلسفة أخرى تتمشى مع نظرية كير كجورد السابقة في النفس ؛ فجون لم يفكر في الانتحار هروباً من الحياة كما قد يبدو لنا للوهلة الأولى — تماماً كما صنع فاوست عند جوته — غير أنه كذلك لم يفكر فيه من حيث هو مغامرة تطلب لذاتها ، لكنه فكر فيه لأنه أحس في لحظة من اللحظات بالعجز في تحسين العلاقة وإزالة التوتر بين نفسه وذاتها . فهو يريد أن ينتحر لانتيجة فشله في الحياة الخارجية بل نتيجة فشله مع نفسه . « فكل ما يرجوه الإنسان في الواقع هو أن ينتسب إلى نفسه . وما نسمية التطلع إلى الموت ليس عزله وقلقه حين يختار ويتحمل النتيجة ، ولكنه ما يسميه كير كجورد : (فشل الإنسان في إرادته لأن يكون ذاتاً واحدة) »^(١) .

وهكذا عبر أونيل في هذه المسرحية عن قضية نفسية من أعرق قضايا الإنسان ، وبصفة خاصة الإنسان المعاصر ، لأنها أبرز ما تكون في حياته . وليس من الصعب بعد ذلك تصور القضية في الإطار الحضاري العام تصوراً يحمل إلينا أجزاء من طبيعة « روح العصر » . وقد كا أونيل واضحاً كل الوضوح في ربطه بين قضية چون وقضية العصر كله . فجون منذ صباه ، وبعد أن فقد إيمانه الأول ، كان عليه أن يقطع رحلة طويلة شاقة يبحث فيها عن ذاته ، فتنتقل بين كل المذاهب الفلسفية والسياسية ، ورحل بنفسه إلى صوفية الشرق ، وألحد ، ثم أنكر كل ذلك ، لأن مذهبا معينا ، أو

نظرية بذاتها ، لم تستطع أن تعقد صلحا حقيقيا بين نفسه وذاتها ، وبهذا يبرز أونيل ظاهرة واضحة في العصر الحديث ، هي ظاهرة ضياع الإنسان بين شتى المذاهب . إنه « عصر المذاهب » ، إذا أمكن التعبير . وفي كل من هذه المذاهب ما يغرى ، غير أن النفس لا تستطيع أن تعانق ذاتها في واحد منها . إنها جميعا مذاهب ارتبطت بالزمان ، والنفس لا تعانق ذاتها فيما يبدو — إلا في إطار الأبدية .

ومن أجل هذه الحقيقة كانت نهاية المسرحية عند أونيل : فقد جعل خلاص بطله الصحيح لا يتحقق إلا عندما عاد إليه إيمانه العميق الصادق بهذه الأبدية متمثلة في الحب — فالحب هو الطريق ، وهو المركز الثابت الذى تنتسب إليه الأشياء .

وهكذا انتصرت الأبدية عند أونيل على الزمان . وهذا لا يعدو أن يكون تفاؤلا من جانب أونيل ، وحلا لازمة الإنسان المعاصر لم يكن أونيل نفسه مقتنعا به . إن أزمة الإنسان المعاصر أنه صار يعيش حياة لا معنى لها لديه لأنها غير محددة الأبعاد . وأونيل يريد أن يصنع لهذه الحياة إطاراً حتى يكون لها معنى ، وأن يصنع لها حدوداً حتى يكون لها غاية . وقد رأينا جون في المشهد الثانى من الفصل الثالث يشخص لنا فى حماسة قوية مرض العصر بعامة وفى وطنه بخاصة . فالعالم مسوق إلى الانهيار ، والجن فيه يمنع الناس من مواجهة الحقيقة ، وبنو وطنه لا يريدون أن يفهموا ما حدث لهم ولا ما يريدون بلادهم أن تصير إليه . فقدوا مثلهم الأعلى فى الوطن والحرية ، وفقدت الحياة لديهم كل معنى ، ولم يعودوا يعرفون إلى أين هم صائرون . لم تعد لحياتهم من حيث هم مواطنون بداية أو نهاية . وجون بعد هذا يرى خلاص وطنه ، كما سيحدث فى خلاص بطل قصته التى يؤلفها وخلاصه هو نفسه ، يرى هذا الخلاص فى ضرورة قيام مثال أعلى يصنع حياة الناس قيمة . وقد كان هذا الخلاص — كما رأينا — على

يد الحب والإيمان بالله من حيث هو مثال المحبة الأبدية .

فأزمة هذا العصر إذن كما تصورها هذا المسرحية هي في ضياع الإنسان وفقدانه ذاته بين شتى المذاهب ، وفقدان الحياة أى معنى لديه ، وخلاصه في العودة إلى الحب والإيمان بالمسيح ، فهذا الخلاص كفيل بحل كل متناقضات الحياة .

وإذا قلنا إن أونيل نفسه لم يكن مقتنعا بهذا الحل فإننا نقصد ذلك من الناحيتين الفنية والفكرية . فمن الناحية الفنية لم ينته الصراع — كما قلنا — بانتصار أحد طرفي النزاع على الآخر ، وإنما حدث التثام للصدع الذي خلق حالة الصراع والتوتر في نفس جون . وبذلك تحورت المأساة إلى نوع من الميلو دراما . وأما من الناحية الفكرية فإن أونيل كان ينظر إلى الحلول الصوفية التي كان يقدمها — كحل هذه المسرحية — ويفسرها بأنها ظاهرة نفسية وليست ظاهرة من الظواهر فوق الطبيعية .

« super - natural

وعلى هذا النحو يبدو المؤلف نفسه منخرطاً في نفس القضية التي يعالجها ، فهو نفسه ليس سوى واحد من أبناء هذا العصر ، وقضيته هي قضية معاصريه . وجون بطل المسرحية لا يمثل أزمة عصره أكثر مما يمثلها أونيل — أى المؤلف نفسه .

* * *

(ب) طوبوز ، أوفوست المصرى :

وكما استغل الأدب الغربي أسطورة فوست في إبراز قضية الإنسان الغربي المعاصر ، حاول أدبنا العربي — وأدبنا المسرحي بصفة خاصة — أن يستغل الأسطورة نفسها — بعد صياغتها صياغة جديدة — في إبراز

قضية من قضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية في فترة من فترات حياتنا خلال القرن العشرين .

ومسرحية « عبد الشيطان » هي الصورة العربية الجديدة لفافوست . وقد أخرجتها المطبعة عام ١٩٤٥ وإن كان المؤلف الأستاذ محمد فريد أبو حديد قد فرغ من كتابتها عام ١٩٢٩ . وقد عرفت من حديث شخصي مع المؤلف أنه أتيح له أن يقرأ الترجمة العربية لفافوست عند جوته ، التي قام بها الدكتور محمد عوض محمد . وقد ظهرت هذه الترجمة عام ١٩٢٩ . ومعنى هذا أنه كتبها عقب قراءة الترجمة ، فهل كان لذلك أثره في السياق المسرحي وفي رسم الشخصيات ؟ أعني هل تأثر أبو حديد بفافوست جوته ؟ إلى أي حد ؟ وهل جدد في الصياغة وفي التفسير ؟ إلى أي حد كذلك ؟

* * *

ونبدأ الآن بالتعرف على الخطوط العامة للمسرحية . ونحن نصادف في اللحظة الأولى بطلمها المسمى طوبوز يفرك عينيه من كثرة ماقرأ ، ثم هو بعد ذلك ناظم على هذا الذي قرأه ، فها هو لإلهراء . ويأتي لزيارته صديق قديم كان قد غاب عنه خمس سنوات واسمه كلدى . وكلدى هذا لا يقرأ الكتب ولكنه من أسعد الناس . إن بلده « فاران » التي رحل إليها والتي عاش فيها تلك الفترة الطويلة أتاحت له قراءة من نوع آخر ، هي قراءة الطبيعة .

ويبدأ كلدى يغرى صديقه طوبوز بالسفر معه إلى فاران وترك الكتب التي يقضى فيها حياته . ومع أن كلدى كان يرى في ارتباطه بهذه الكتب نوعاً من الحماقة إلا أنه يقول لصديقه : « هذه الكتب أصبحت سيدتى يا كلدى ، أصبحت مثل عبد لها ، وأضيق بها وأخقد عليها ، وأكرهها ، وأتمنى لو تحررت منها ، ومع ذلك فلست أقدر على أن أفك نفسي منها^(١) » .

ويمضي الحوار فنعرف أن كلدى هذا خطيب لفتاة تدعى سادى، وأبوها اسمه عارف بك من كبار الأغنياء، ويبدو أن طوبوز يعرف الفتاة وأباها جيداً، فيدهش أول الأمر لهذه الخطبة كيف تمت، ولا يخفى شيئاً من الذنوب الذى أصابه، لكنه لا يملك إلا أن يهنئ صديقه.

ثم ينتقل الحديث فيتناول صديقاً آخر اسمه قدرى يجب فتاة اسمها ثريا حب العباداة. وهو مهندس وفق إلى اختراع يسخر به أشعة الشمس لتوليد الكهرباء، ولكنه متردد، يخجل من نفسه إذا تسكلم. وقد كان يمنعه من التطلع إلى ثريا هذه أنها ابنة قيسون بك، ولا بد له من العثور على كنز حتى يستطيع التقديم لها.

ثم تحضر سادى نفسها فنعرف أنها كانت زميلة لطوبوز فى الجامعة، وأنها كانت معجبة به، تنظر إليه على أنه أستاذ، ويبدو أن طوبوز نفسه كان معجباً بها، وقد استشعر إزاء هذه الأخبار الجديدة، أخبار زواجها من كلدى، شيئاً من المرارة، زادت من حنقه على المرأة بصفة عامة، ونقمته عليها.

وتقوم سادى بدورها بإغراء طوبوز على ترك بورانيا — المدينة المزججة التى يقيم فيها — ليقوم معهما — هى وكلدى — فى فاران الهادئة الجميلة فترة من الزمن. ثم تأخذ فى إطراء أعماله الأدبية التى قرأتها له أخيراً، وتقرظ قصته الأخيرة بقولها: «أعتقد أن (فاوسطوس الجديد) ليست بأقل من (فاوسطوس القديم)، قصة جوت. هذا رأي باختصار» (١). ثم يخرج كلدى وسادى لارتباطهما بميعاد، ويبقى طوبوز وحده حزينا يعلن سخطه وتبرمه بالكتب التى يرهق نفسه بها فى الوقت الذى استطاع شخص غبى أحق مثل كلدى أن يظفر بسادى. وتثور نفسه على كل معانى الوفاء

والكرامة والفضيلة والعبقرية والنبوغ ، ثم يقول : أولى بي أن أصبح :
والشيطان ! الشيطان ! هذا أولى بنداى ، ثم ينظر إلى المسدس ويفكر في الانتحار ، ويطرق الباب طارق نعرف أنه أهرمن — وهو يقابل إبليس عند الفرس القدامى — فيعرف طوبوز بنفسه ، وكيف أنه سمع صيحته ورأى إقدامه على الانتحار ، ثم يأخذ في تعزيز هذه البداية الشائقة الناقدة في نفس طوبوز على المعانى الإنسانية فيشير فيه الشك في قيمة الحياة والحب الذى فكر في الانتحار من أجله ، حبه لسادى ، ثم يوجه نفسه وجهة جديدة : إلى البحث عن اللذة والقوة والسطوة . وفي هذه الأثناء يحضر صاحب البيت ليطالب طوبوز بما تأخر عليه من قيمة الإيجار ؛ ويتطوع أهرمن بدفع المبلغ المطلوب . ثم يتطور الحديث بينهما إلى أن يعرض أهرمن على طوبوز ما يلزم من الذهب والثروة التى ترتفع به وتجعله من طبقة الناس التى تسود ، وتنشله من طبقة العبيد ، وذلك فى مقابل أن يبيع طوبوز نفسه للشيطان . ويأخذ أهرمن فى عرض أنواع الملذات التى يمكنه الاستمتاع بها ، وأنماط النساء وكيف يوقعهن ، ولكنه يحذره بالابتعاد عن المرأة التى تريد الحب . ثم بعد أن يحدث فى معضمه جرحاً صغيراً يطبع عليه خاتمه — يدعوه إلى إحدى الحفلات .

وفى الفصل الثانى نجد طوبوز قد صار طوبوز باشا ، وهو يصادفنا فى بهو قصره الفاخر ومعه أهرمن فى صورة المهرج ، ويدور بينهما حوار عن نظام الإنسانية وما فيه من نقص وما يحيط به من خرافة ، ثم تقبل مجموعة من علية القوم فى جامبولاد هم كروان باشا وزوجته وهامى بك والدكتور نوجور . ويذهب طوبوز إلى صالة الرقص فى حين تبقى هذه المجموعة لتلعب الورق . وبعد قليل يعود طوبوز من قاعة الرقص فى صحبته سادى . وهو يحاول أن يستوقفها وأن يهدى من نفسها ؛ وهى تريد الرحيل فوراً . ويبدو أنه حاول أن يغرر بها ؛ فهى تقول له بغضب :

« لقد كانت ساعة جنون تلك التي جعلتني أصغى إليك وأسير إلى الهوة التي تريد أن تقذفني فيها »^(١) ثم تخرج سادى ، ويبقى طوبوز مهموماً فيحاول أهرمن أن يسرى عنه ، ثم ما يلبث أهرمن أن يعود إلى اللاعين ليكشف كيف أنهم جميعاً لصوص كل منهم يسرق الآخر ، وكيف أن المرأة تسرق الجميع ، وهم يغضبون منه أول الأمر ثم يعودون فيرضون عن مزاحه . وينتهى اللعب فينهضون إلى المرقص . ويبقى أهرمن ويدخل طوبوز فيسدى له أهرمن ابتهاجه بأن خيرة أهل بورانيا ممن فى أيديهم المال والجاه قد صاروا فى قبضة يده . وعندئذ تنصاعد من الخارج أصوات الفلاحين والعمال الذين جاءوا يهتفون بحياة طوبوز باشا لقاء ما أطعمهم ثم تنتهى الحفلة الراقصة ويخرج كل المدعوين فيودعهم طوبوز ، ثم يعود ليلبث أهرمن حزنه من أجل سادى ولواءج حبه لها ، وعندئذ تظهر امرأة أخرى اسمها أمان كانت مستخفية وسمعت منه هذا الحديث فتنهال عليه تقريباً وتويخاً لأنه خدعها وأوهمها أنه يحبها حتى تردت معه إلى الهاوية ثم أخذ يزور عنها ، ويعرض عليها طوبوز بعض المال تهدئة لخاطرها غير أنها تمزق النقود وتنصرف ساخطة متوعدة .

ويعود الحوار بين طوبوز وأهرمن فنعرف أن هناك خطة اتفقا عليها من قبل وهى أن يصير كل الأهالى ، عليهم وسفلتهم ، فى قبضة طوبوز ، أى قبضة أهرمن . ونجحت الخطة ؛ وبقي المضى بها إلى غايتها . فاستمالة هؤلاء وهؤلاء تكلف كثيراً ؛ ولابد من الوصول إلى إخضاعهم بغير استمالة . ولا سبيل إلى ذلك إلا بأن يتولى طوبوز مقاليد حكم البلاد ، فعندئذ يأخذ الجميع فى التقرب إليه ، حتى ثريا ابنة قيسون بك ، الجميلة الباقنة ، والتي يهيم طوبوز بها حباً ، ستجثو عندئذ عند قدميه . والخطة

(١) المسرحية ص ٦٤ .

تلتخص في استمالة تلك الفئة من كبار الشخصيات التي لا تريد الرضوخ ، فإن لم يرضخوا فالسجن والاضطهاد لهم . ثم يلي ذلك تفتيت قوى النقابات والجمعيات والأحزاب وتفريق كلمتهم ومصالحهم . أما فئة الرعاي فيمكن كسبها بطريقة هينة ، وذلك بشراء بعض الأقلام النابهة التي تروج ما يهدف إليه أهرمن من كل ذلك . أما أولئك الحق أصحاب الرءوس الجوفاء فلمهم المهرجون . ويمضى أهرمن في بسط هذه الخطة حتى يقنع طوبوز بقبول فكرة الحكم ، وعندئذ يكون أهرمن مستشاره الخاص :

« طوبوز : هل تظن أنى أقدر ؟ »

أهرمن : بالتأكيد . قل فقط « أنا السيد . أنا الرأس » .

طوبوز : (يقف ناشطاً) نعم . سأكون السيد . سأكون الرأس .

أهرمن : لا . لا بل أنت السيد . أنت لا أحد سواك .

طوبوز : نعم . أنا لا أحد سواى . ، (١)

وفي الفصل الثالث والآخر نجد طوبوز حاكم البلاد ومستشاره أهرمن في جدال حول سوء الحال الذى صارت إليه البلاد نتيجة إذلال الناس وشراء الذمم ، وما يزال هذا الجدال يحتد حتى ينكر طوبوز صديقه ، ويعلن في وجهه أنه لابد أن يتحرر من عبوديته له ، أى لأهرمن ، ويدرك أهرمن مبعث هذه الثورة ، إنها المرأة ، إنها ثريا التى ملأته ثورة لى يحقق لها مصلحة أيبها قيسون بك .

ويخرج طوبوز مغضباً ، ويدخل الخادم ليعلن بحجى القائد يلدرم . ونعرف من الحوار بين هذا القائد وأهرمن أن سفراء ووفوداً من بلاد أجنبية ستحضر فى اليوم التالى لزيارة البلاد ، وأنهم قد أعدوا لكل شىء عدته . فالشعب القدر لن يظهر أمام الضيوف ، والمساكن القذرة على

الطريق قد حُجبت تماماً بمحاطة عالية من الخشب غطيت بالأشجار والزهور ، وسيأخذ الحفل كل مظاهر الروعة . وينصرف القائد وبعود طوبوز في أبهى زينته ، ويحاول أهرمن أن يذهب الغضب عليه من نفسه فيقدم إليه كأساً لكنه يرفضها في إصرار ، ويرفض مجرد الحديث مع أهرمن أو أخذ مشورته ، ويعلن له في صراحة أنه قد أفاق . وعبثاً يحاول أهرمن أن يعيده إلى ما كان عليه . لقد كان طوبوز في انتظار المرأة التي أحبها ، ثريا . ولم يفت أهرمن أن يدرك أن التحول الذي أصاب طوبوز إنما كان بسبب هذه المرأة . إنها هي التي حرمت عليه شرب الخمر ، وهو ينفذ طلبها . لقد كانت ثريا هذه عدوة أهرمن بنفسه خطته مع طوبوز .

وحين يشعر أهرمن بأن لا فائدة من طوبوز يستأذن في الخروج ، ولا يمضي كثير حتى تحضر ثريا وفق ميعادها ، ثم تأخذ تقص السبب في تأخرها عن الميعاد ربع ساعة ، إذ كادت عربتها تدهم طفلاً رث الثياب صغيراً من أبناء الدهماء ، لكنها استطاعت أن تحول العربة عنه في اللحظة الأخيرة ، وكيف أن الناس تجمعوا ولكنهم ما إن تبينوا سلامة الطفل وشخصية ثريا حتى هتفوا لها . لقد كانوا يعرفونها . لأنها كثيراً ما أمدت إليهم يد المعونة ، وبذلت من أجل سعادتهم أقصى ما تستطيع . ثم يدور الحديث الودي بينها وبين طوبوز عن العمل من أجل أولئك الضائعين وإعادة الإنسانية إليهم ، أولئك الجوعى العرايا المساكين ضعاف الأجسام والعقول والنفوس . وأمام هذه الدعوة الجديدة تتفتح نفس طوبوز فيعد ثريا بالعمل معها في هذا الميدان ، ويشعر بنور جديد يدخل إلى قلبه ، وبأن ثريا هي التي ستعود به إلى نفسه الأولى ، فؤكده له ثريا أن يد الله هي التي قربت بينهما . ثم يخرجان إلى الحديقة ويدخل أهرمن ومعه أمان . لقد جاء بها ليصنع كارثة . إنه ليذكرها بما كان

من خيانة طوبوز لها ، وبما صنعه مع سادى زوجة صديقه كلدى ، وما كان من انتحار سادى هذه بعد ذلك . ثم ينتهى من هذه المقدمة إلى أن يطلب منها أن تكشف أمر طوبوز أمام المرأة التى معه لقاء بعض المال . ثم يتوارى أهرمن وراء أحد الأبواب ، ويدخل طوبوز وثرىا وأبوها قيسون بك الذى كان قد حضر . حتى إذا وقعت عيونهم عليها أصاب طوبوز ارتباك ، واستطاعت هى ببذاتها أن تورط طوبوز فى مازق حرج . ويكاد أن يغمى على ثرىا فتهاوى على ذراعى والدها الذى يخرج بها دون إنصات لتوسلات طوبوز بالبقاء حتى يشرح لهما الأمر . فإذا ما تمت الخطوة عاد أهرمن للظهور وراح يبدى الرغبة فى مساعدة طوبوز . غير أن هذا الأخير يكشف أنه صاحب المؤامرة فيصب عليه لعنته ، ويطرده من بيته فلا يطيعه ، ويصوب نحوه مسدسه ولكنه لا يؤثر فيه بقتل . وهنا يحاول أهرمن استمالته مرة أخرى فيطلب إليه أن يعيد السوار الذى كان يدارى به خاتم أهرمن إلى معصمه حتى لا يقرأ الناس أنه « عبد الشيطان » فتذيع القصة ، وينسب إليه الناس عندئذ أسوأ الأعمال مما صنع وما لم يصنع . غير أن طوبوز يرفض ، زاعما أنه يستطيع إدارة الخاتم بأى وسيلة أخرى . وأمام هذا الإصرار لا يجد أهرمن بداً من مغادرة البيت وترك طوبوز نهائياً ، بعد أن يحذره من أنه لن يعود إليه وإن ناداه . وما يكاد طوبوز يخلو إلى نفسه حتى يستشعر الندم على ما كان منه ، ويتذكر أعماله الشائنة التى ارتكبها ، وكيف كان وحشاً فظيلاً مع سادى . وما يكاد يتذكر سادى حتى يلوح له شبحها ، فيطلب منه الغفران فيدعوه الشبح لأن يفتح القبر ، لأن يفتح قلبه . ويحبيه طوبوز : « افتح قلبى ؟ افتح القبر ؟ ذلك القلب لو أستطيع أن أنزعه من صدرى . لن أبقى هنا : إن هذا المكان يشير مخاوفى . سأبرح هذه الأرض التى تشهد تعاسى » ^(١) ويذهب إلى الخزانة

ويفتحها فلا يجد الذهب لأن أهرمن كان قد استرده ، فلا يبحث بذلك بل يرجع بالعودة إلى الفقر على أنه وسيلة للتكفير عن سيئاته . وينظر إلى الساعة في معصمه ليعرف الوقت فيجد أن مكان الخاتم قد اتسع ، فرفع كم قميصه فوجد الخاتم قد ملأ ذراعه كلها ، ويخرج في حيرة وارتباك ثم يعود وقد امتد الخاتم إلى وجهه ، فيحاول فرك يده ووجهه في حنق ولكن دون جدوى ، فيجرب نحو الباب وينادى أهرمن ، ولكنه لا يلتقي جواباً ، بل تتجاوب من بعيد ضحكات أهرمن الجوفاء ، وعينا يتوسل إليه طوبوز أن يعود إليه ، فيفكر في الانتحار ولكنه لا يقوى . وتدخل إلى البهو طوائف من طبقات بورانيا المختلفة وتحيط بطوبوز وتعلو صرخاتهم مختلطة بضحكاتهم . وبهذا تنتهى المسرحية .

* * *

من الطبيعي أن نفكر منذ البداية في أن هذه المسرحية امتداد لآثر فاوست عند جوته وليست امتداداً لآى فاوست آخر . ففاوست جوته هو الإلهام المباشر لهذه المسرحية . وقد يبدو من العبث هنا — ونحن نعرف هذه الحقيقة — أن نهتم بمعرفة أى فاوست آخر قديماً كان أم حديثاً ؛ فقد كان يكفي أن نربط بين عبد الشيطان وفاوست جوته ، وأن نحصر مقارنتنا في هذا النطاق . غير أن المسألة ليست هكذا ، ففاوست عند جوته لا ينفصل عن فاوست عند مارلو أو عند أى أديب آخر أو في الأسطورة نفسها ، كما لا ينفصل عن أى نظير له سواء أكان قديماً مثل سبيريان الإنطاكي ، أم حديثاً مثل چون لفنج عند أونيل . فكل هؤلاء — إذا شئنا الحقيقة — فاوست واحد . إنه فاوست الذى صنعه الزمن فأبرزه في كل عصر من خلال أديب بداته . وعبد الشيطان هو فاوست زمننا وأدبنا ، هو فاوست الذى ظهر في حياتنا . وهو بعد ذلك حلقة في هذه السلسلة الطويلة من حكمة الأيام التى ارتبطت باسم فاوست .

وعلى هذا الأساس يبدو أنه كان من الضروري معرفة فاوست كله — أى فى شتى أشكاله — لمعرفة عبد الشيطان . ونحن فى هذا نسير خلف حقيقة نقدية عصرية طالما ردها الشاعر الناقد المعاصرة . اس . إليوت ، هذه الحقيقة هى أن العمل الأدبى المعاصر لا بد لتفسيره وفهمه حق الفهم وتقدير قيمته من وضعه فى إطار كل الأعمال الأدبية التى من نوعه ، والتى سبق أن عرفها العالم . ويظل منهجنا هنا صحيحاً إلى أن يثبت بطلان هذه الحقيقة .

ومن الواضح أن الهيكل العام للأسطورة القديمة مائل هتا ؛ فما زال المسرحية تصور قصة الرجل الذى باع نفسه للشيطان لقاء ما يحقق له الشيطان من متع الحياة . غير أن هذا العنصر الأسطورى العالمى يبدو أنه لم يكن وحده هو العنصر الفعال فى جوهر القصة ، فقد تعاون معه عنصر آخر لم يأت من التراث الحضارى الغربى هذه المرة ، وإنما فرضه التراث العربى الإسلامى . صحيح أن هذا التراث لم تشع فيه قصة رجل باع نفسه للشيطان على ذلك النحو ، لكن أبا حديد استطاع أن يجد مصدراً آخر يمد القصة ويغذيها ويكسبها طابعاً جديداً إلى حد ما . أما هذا المصدر فهو القرآن . لم يعرض القرآن لأسطورة فاوست القديم وإن كانت معروفة فى العالم الغربى قبل نزوله ، وإنما عرض لشخصية الشيطان والعلاقة بينه وبين الإنسان . وفى ذلك تقول الآية : « ومن يعيش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطاناً فهو له قرين . وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون . حتى إذا جاءنا قال يا ألنت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين » (سورة الزخرف) فهذه الآية تعد تلخيصاً مركزاً للقصة كما تتمثل فى عبد الشيطان . وهذا الاستنتاج لا يحتاج إلى أدنى عناء بخاصة وقد صدر المؤلف مسرحيته بهذه الآيات نفسها .

إن مسرحية عبد الشيطان لا تناقش قضية دينية كقضية الإيمان والكفر

أو الإلحاد التي صادفناها عند فاوست في شتى أزماته . فطوبوز بطل المسرحية — وهو يقابل فاوست — لم يكن مؤمناً انتهى إلى الإلحاد ، أو ملجأً انتهى إلى الإيمان ، أو إنساناً يجمع بين الإيمان والإلحاد كما يجمع بين سائر المتناقضات . لم يكن طوبوز تعبيراً عن أزمة دينية . ولم يكن قصد المؤلف من المسرحية التعرض لأي أزمة من هذا النوع ، لأن هذه الأزمة لم تكن — فيما يبدو — قائمة لا في نفسه ولا في نفوس معاصريه ، فكيف إذن يتفق هذا مع ما رأيناه من ارتباط المسرحية بالهيكل العام للأسطورة القديمة ، ومع اعتبارها تمثيلاً قصصياً للآيات الكريمة ؟ .

الواقع أنه لا غرابة في هذا الموقف ، لأن الهيكل العام للأسطورة ، والمعنى العام للآيات هما بمثابة القوالب المفرغة التي يستطيع الأديب أن يملأها من عنده بالتفصيلات والجزئيات دون أن يغير من جوهر الأسطورة أو جوهر الآيات . الأسطورة تتحدث عن رجل باع نفسه للشيطان ، والآيات تقرر أن من اتخذ الشيطان قريناً لا بد أن يضل ، حتى إذا ما هوى تخلى عنه الشيطان . وقد أخذ أبو حديد هيكل الأسطورة ذاك ، كما أفاد من معاني الآيات تلك ، وصنع من كل ذلك شخصية طوبوز وقصته . فهو مدين في القسم الأول من المسرحية للأسطورة ؛ فطوبوز قد باع نفسه للشيطان ، وهو مدين في القسم الثاني المكية ، وذلك بتخلي الشيطان — أهرمن — عنه بعد أن هوى . ولم يكن للآية الأولى دخل في تشكيل هذه الصورة ، فطوبوز لم يكن مؤمناً ثم عشا عن ذكر الرحمن ، وإنما كان — كما في الأسطورة — عالماً ضاق بتحصيل العلم . ومن هنا لم تبد أي ضرورة — لأنه لم يكن هناك أي رغبة من جانب الكاتب — لمناقشة أي أزمة دينية .

ومن اليسير علينا الآن أن نلصق مظاهر التماثل بين طوبوز وفاوست في حدود هذا التحليل . وهذا التماثل يتضح بصفة خاصة في الأجزاء الأولى من المسرحية ؛ فطوبوز في هذه الأجزاء يحمل بعض شخصيات (١٤ م — قضايا الإنسان)

فاوست جوته بطبيعة الحال. فطوبوز رجل يعيش بين الكتب كل وقته حتى ضاقت نفسه بها . وإنه لينقد الثقة في قيمة ما تحمل هذه الكتب من معرفة ، ويسمى ذلك كله حماقة ، وتثور نفسه لهذه الحياة التي يفنيها في عبث لا طائل تحته . وهو في ثورته هذه يصيح بالشيطان الصيحة التقليدية التي يصيحها الثائر ، لكن الشيطان الذي كان يتسمع لثورته يفاجئه بالمثل بين يديه . كل هذا يعكس أصداء قوية من فاوست جوته بلا شك . وكذلك حادثة الانتحار الذي لم يتم ؛ فطوبوز في قمة ثورته تلك فكر في الانتحار ، لكنه لم ينجزه . صحيح أنه لم يفكر فيه لنفس السبب الذي جعل فاوست عند جوته أو عند أونيل يفكر فيه . فهو لم يفكر فيه من حيث هو مغامرة فريدة ولا من حيث هو تعبير عن يأس النفس من العثور على ذاتها ، بل فكر فيه التفكير الأولى العادي في الانتحار ، وهو أنه وسيلة للهروب يلجأ إليها من يعاني الفشل في تحقيق مآربه في الحياة . ولذلك كان فيما تقدم به إليه وأتاحه له أهرمن الشيطان من متع وثروة ومجد مبرراً كافياً للعدول عن التفكير في هذا الانتحار .

غير أن طوبوز فكر في الانتحار مرة أخرى قرب نهاية المسرحية بعد أن أدرك أن الشيطان قد تخلى عنه ، وأن الوصمة التي وصم نفسه بها لن تزول . فكر عندئذ في الانتحار لسبب آخر غير السبب الأول . وهو في الحقيقة يتفق هذه المرة مع السبب الذي أقدم من أجله جون عند أونيل على الانتحار ، أعنى الفشل في أن يعثر على ذاته . وعبارة شبح سادى التي تقول له : افتح القبر ، افتح قلبك ، تؤكد لنا ما كان قد وصل إليه التباعد بين طوبوز وذاته قبل أن تطرأ فكرة الانتحار الأخير .

ومن جهة أخرى نجد تشابهاً بين طوبوز في حملته على الأسماء والمثل العليا التي يتمسك بها الناس وبين فاوست عند جوته ، وهذا يتضح كذلك

بصورة قوية في الأجزاء الأولى من المسرحية ، وإن ظلت أصداؤه تتجاوب في المسرحية حتى قرب نهايتها .

نار على المثل العليا وعلى النزعة الاسمية في أكثر من مناسبة . وكان هذا يحدث أحياناً على لسان الشيطان نفسه ، كما هو الحال عند جوته . فأهرمن يقول لطوبوز : . . . ولكن ما قيمة الأسماء ؟ إن هؤلاء الناس جميعاً لا يحبون إلا معرفة الأسماء وبعدها لا يهمهم شيء . ولكنك رجل آخر . أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء ،^(١) أو يقول له : . . . هكذا الإنسان دائماً يسعى لمعرفة الأسماء ، ولا يقنع إلا بالأسماء ، ويعيش دائماً في الأسماء . إذا أعطيت له الأسماء انتهى كل شيء . يقنع بالذل والحرمان والألم إذا أطلق عليها أسماء ظريفة . يقنع بالموت جوعاً إذا خدع بالاسم ،^(٢) .

وبنفس الطريقة التي قام بها إبليس عند جوته لتشكيكه في قيمة الحياة نجد الشيطان يشكك طوبوز فيها وفي حقيقتها :

أهرمن : هذه الحياة كلها كالسراب .

طوبوز : [باهتمام] سراب ؟ نعم . إنها سراب .

أهرمن : أراك توافقي .

طوبوز : إنها سراب .

أهرمن : . . . [ينظر حوله] هذه الكتب سراب . هذه الفلسفة التي

أنتعتك سراب . هذه العواطف الثائرة سراب .

طوبوز : سراب ؟ إنها كذلك حقاً ،^(٣) .

(١) المسرحية ص ٢٥ .

(٢) المسرحية ص ٣٥ .

(٣) المسرحية ص ٢٦ .

فإذا كان هذا هو السراب فما الحقيقة ؟ هذا يجيب عنه أهرمن بقوله :
« الحياة . اللذة . القوة . السطوة . هذه هي الحقائق » (١) .
وتمتد حملة التشكيك هذه في قيمة الحياة وفي حقيقتها إلى التشكيك في
الإنسان نفسه وفي قيمته ، وفي الإنسانية بعامه من حيث هي نظام .
« . إن الإنسانية نظام فاسد . نظام قائم على النفاق والضلal . نظام جدير
بالهدم » (٢) .

كل هذه الثورة وهذا التشكيك أثر من آثار فاوست عند جوته .
غير أن طوبوز رغم ذلك التماثل لم يكن صورة من فاوست . إنه
تماثل في الوقائع أكثر منه في الفلسفة والاتجاه ، إن سادى قد تدعوه
إلى ترك الكتب وقراءة الطبيعة ، ولو فعل لسار في نفس الاتجاه الذي
سار فيه فاوست جوته ، غير أنه وجد نفسه مشدوداً إلى هذه الكتب
شداً لا يستطيع الفكك منه . وحين وقع في حبال الشيطان لم يفكر في
الطبيعة والكشف عن أسرارها بل فكر في الثروة والجاه والنساء وسائر
المتع الحسية التي أغرقه بها الشيطان . إن طوبوز لم يكن مغامر كفاوست
جوته ، ولم يبحث عن التجارب الخصبية المتجددة التي تملأ حياته وتصنع
لها معنى ، بل يمكن أن يقال إنه لم يصنع شيئاً ولم يشأ في أي وقت أن يصنع
شيئاً . كل شيء صنعه الشيطان نفسه ، وكان على طوبوز أن يقبل كل
ما يقدم إليه راضياً أو كارهاً . لقد ذابت إرادة طوبوز في إرادة الشيطان ،
وامحت بذلك شخصيته ، وصار مجرد آلة تنفذ ما يطلب إليها ، وهذا
تكيف جديد ولا شك لشخصية فاوست جوته . إن طوبوز رجل
لا يعرف لنفسه هدفاً إلا ما يرسمه له الشيطان ، وهو عاجز عن أن يريد
أو ينجو شيئاً إذا لم يؤازره الشيطان . لقد فقد طوبوز ثقته في المعرفة

التي جعلها وفي المثل الإنسانية ، لكنه لم يقيم مكانها في نفسه أى بناء .
ورغم أن مؤلف عبد الشيطان لم يقرأ مسرحية أونيل المعاصرة ، (١)
إلا أننا نستطيع — في بحث وجوه التماثل بين فاوست عندنا وفاوست
عند الآخرين — أن نلاحظ تماثلاً غريباً بين طوبوز وچون لفنج . وأنه
هنا إلى أننى في بحث هذا التماثل لا أريد أن أقرر مدى التأثير المتبادل
بين الأعمال الفنية ، وإنما الغرض الأساسى هنا هو تبين صورة
فاوست من حيث هى كل من جهة ، ومعرفة الدلالة الفكرية لهذه الشخصية
من جهة أخرى .

والتماثل الذى نجد بين طوبوز وچون لفنج بعضه ظاهر وإن كان قليل
الأهمية ، والآخر مستخف قليلاً وله كل الأهمية . فمن التماثل الظاهر مثلاً
أن كلاماً من طوبوز وچون أديب يؤلف القصص . وقد استغل أونيل هذه الخاصية
في بطله استغلالاً بنائياً موفقاً في بناء مسرحيته ، إذ جعل مشكلة القصة التى
يكتبها چون هى مشكلة چون نفسه وهى آخر الأمر مشكلة المسرحية .
أما أبو حديد فلم يصنع ذلك ؛ واكتفى بأن عرفنا أن طوبوز أديب وأنه كتب
« فاوستوس الجديد » قصة تداولها الناس ، ثم إذا به هو نفسه — أى طوبوز —
تضطره الظروف لأن يمثل شخصية فاوست . فهذا المنحى في جعل فاوست
— وهو هنا مرة چون ومرة طوبوز — يكتب بنفسه قصته ثم يمثل بحياته
هذه القصة — هذا المنحى ليس إلا وليد الحرفية الفنية التى صار لها في عصرنا
شأن كبير بخاصة في الأعمال الأدبية المعقدة البناء بطبيعتها كالآداب المسرحية .
وهو — من جهة أخرى — محاولة لخلق نوع من الحيوية في العمل الأدبى
الذى تطغى عليه الفكرة .

غير أن التماثل الذى يعيننا هنا بين طوبوز وچون لفنج هو ذلك

(١) « عبد الشيطان » كتبت قبل ظهور « أيام بلا نهاية » .

الذى يلوح من بعيد في علاقة كل منهما بنفسه . لقد اقترف چون الإثم حين غاب عنه وعيه ، حين عاد إلى صوابه أنكر أن يكون هو الذى اقترف الإثم . وهذا الموقف نفسه يتمثل عند طوبوز ؛ فقد كان دائماً يفخر بأنه رجل « عقلى » يتناول الأمور فيبحثها بعقله قبل أن يقدم عليها . لكن الشيطان استطاع أن يخمد فيه العقل حيناً ؛ ويورطه في حياة حقيرة دنسة . حتى إذا ما أفاق في النهاية وجدناه يقول : « . . . سأ كفر عن ذلك الماضى القدر . أواه ! لقد كان ماضياً قديماً . أنتقل بالذكرى من سيئة إلى أخرى فلا أجد إلا قذارة . أواه ! كيف استطعت أن أرتكب كل تلك الجرائم ؟ أين ذهب عقلى ؟ أين ذهبت دراستى وفلسفتى ؟ لقد كنت أعرف الفلسفة ، وأطيل التأمل والبحث ، فكيف نسيت كل ذلك ؟ أواه ! كم من مخازن تمر في ذاكرتى ، مخازن لا أستطيع أن أطيل التفكير فيها وأطعن بها قلبي الذى طأوعنى على ارتكابها » (١) .

فواضح هنا أن أبا حديد يتكلم عن مستويين من النفس الإنسانية ، أحدهما — وهو العقل — يقف رقيباً ومحاسباً على ما يريد أن يصنعه القلب . ولو أننا نقلنا هذا التصور إلى الوضع الاصطلاحي لاستخدمنا لفظي التحليل النفسى : الشعور ، والشعور الباطن . وعندئذ يتفق تفسير أبى حديد للجرائم والآثام التى ارتكبها طوبوز مع تفسير أونيل للإثم الذى ارتكبه چون . وبذلك يمكن فهم شخصية طوبوز في ضوء التحليل النفسى كما حدث في فهم شخصية چون .

غير أن هذا التماثل الجوهرى لا يمتضى إليه غايته ، لأن أونيل قلب المأساة في آخر لحظة إلى ميلودراما — كما ذكرنا — وذلك حين تم التصالح بين نفس چون وذاتها . أما أبو حديد فقد احتفظ للمأساة بطابعها المأساوى

حتى اللحظة الأخيرة ، فكانت النهاية هي اندحار طوبوز لاختلاصه .إنها نهاية بطل المأساة دائماً . وإذا نحن كتبنا قد تعاطفنا مع جون من قبل فإن أبا حديد لم يأل وسعاً في أن يجعلنا نسخط على طوبوز ما وسعنا ؛ فقد كان يمثل شخصية بغضنة كريهة . ولم يكن من الممكن — عندئذ — الانتماء به إلى نفس النهاية التي انتهى إليها جون .

وهكذا أثرت طبيعة النهاية الفنية للمسرحيتين في اختلاف نهاية البطلين وإن اتفقا — على نحو ما — في مشكلتهما الأولى ، وهي اختلاف الحكم على الأشياء نتيجة لاختلاف المستويات النفسية التي ينظر من خلالها إلى هذه الأشياء .

وقد كان ينبغي — تبعاً لهذا التماثل — ألا يظهر الشيطان عند أبي حديد شخصية مستقلة ما دام هو في حقيقته ليس إلا تعبيراً عن رغبات كامنة في مستوى معين من نفس طوبوز ؛ وقد أدرك المؤلف نفسه هذه الحقيقة حين ظهر الشيطان لطوبوز أول مرة :

« طوبوز : الشيطان ؟ لقد ماتت خرافة الشيطان . وعلى كل حال فالشيطان لا يظهر للناس عياناً .

أهر من : [صاحكاً] نحن في عصر الديمقراطية — لقد أصبح الشيطان ديمقراطياً ، ولا مانع عنده من الظهور أحياناً »^(١) .

فهذا المعنى يؤكد أن المؤلف لم يكن مقتنعاً بأن يكون للشيطان هذا الاستقلال الشخصي ، غير أنه فيما يبدو لم يكن يستطيع أن يصنع ما صنعه أونيل حين جعل لفنج هو نفس جون لسبين على الأقل : (١) فأبو حديد كان مرتبطاً في نهاية المسرحية بالآيات القرآنية ، واتجاه هذه الآيات يضاد تماماً اتجاه أونيل . الآيات تجعل الشيطان يتخلى عن الإنسان آخر الأمر ،

ويتركه للضياع ، وأونيل يعيد الذات إلى نفسها ، أى يطابق بين الشيطان والإنسان فيجعل منهما إنساناً صافى النفس متكامل الشخصية ، أى يخلق حالة طمأنينة . وقد كان أبو حديد يريد أن ينتهى بطوبوز إلى الضياع . (٢) وكذلك لم يكن الشيطان عند أبي حديد رمزاً — مجرد رمز — للجانب الشرير فى شخص طوبوز ، بل كان رمزاً لشخصية معنوية قائمة بذاتها ، مختلفة تمام الاختلاف عن شخص طوبوز ، ولاتمت إلى نفسه بصلة ، أى أنها ليست الوجه الآخر لهذه النفس . كان أبو حديد يرمز بالشيطان فى هذه المسرحية إلى الاستعمار الإنجليزي لمصر . وكان طوبوز عنده رمزاً لمحمد محمود صاحب اليد الحديدية .

ومن أجل ذلك لم يكن من الممكن — رغم معرفة أبي حديد أن الشيطان قد انتهت خرافته — إلا أن تظهر شخصية أهر من عنده مستقلة ، وتظل مستقلة ومغايرة لشخصية طوبوز حتى النهاية .

ولما كان من الضروري أن يحتفظ أبو حديد لشخصية الشيطان بهذا الاستقلال فقد كان من الطبيعى أن نجده فى رسمه لهذه الشخصية يسير موازياً لشخصية إبليس عند جوته . وقد سبق أن رأينا أن المؤلف هنا جعل كل الحلقة على المثل العليا والمبادئ الأخلاقية وعلى الحياة والإنسان من مهمة أهر من نفسه — كما حدث عند جوته تماماً . غير أننا نستطيع أن نلاحظ — فى ضوء الدلالة الرمزية التى أشرنا إليها لأهر من الشيطان — أن كل الصفات الخاصة التى خلعها أبو حديد على هذا الشيطان ، وأخلاقه التى صورها عليها ، هى صفات المستعمر الإنجليزي وأخلاقه . فهو شخص يتجسس ، وينتهرز فرصة الضعف كى يتسلل ، وهو يبسط الذهب لكى يشتري الذنم ويذل الناس ، وهو يحارب كل وحدة حتى يفتتها ويذر بذور الخلاف بين أجزائها فيكسب بذلك من تطاحن الأجزاء ضعفاً وانصرافها

عنه ، ويحارب كذلك كل قيمة معنوية تجعل الإنسان يتمسك بذاته ويصمد أمامه في الميدان . وهو يعمل على إذلال الناس بكل وسيلة ، فإن أعجزه البعض اضطهدهم وسجنهم وشردهم . إنه شيطان العصر الذي يظهر في بقع متفرقة من الأرض هنا وهناك ، وهو الشيطان الذي عاث الفساد فترة من الزمن في هذه البلاد .

وعلى هذا الأساس ينبغي أن ننظر إلى الصراع في مسرحية «عبد الشيطان» على أنه يتمثل في مستويين كلاهما قد أبرز في المسرحية . لقد رأينا من قبل كيف أن الصراع في مسرحية «أيام بلا نهاية» كان في الوقت الذي يبرز فيه لنا من خلال شخصية چون يعكس كذلك أزمة الآخرين من معاصريه . أما هنا فالصراع يتمثل لنا في شخص طوبوز بين عقله وشموته من جهة ، أى في المستوى الإنساني العام ، كما يتمثل بين أهرمن — من حيث هورمن للاحتلال الأجنبي^(١) — وجمهور الشعب المتمسك بالمثل والمبادئ وعلى رأسها الحرية . وهذا الصراع يمثل المستوى الاجتماعي المحلي .

أما المستوى الأول من الصراع فهو الذي يربط هذه المسرحية بقاوست القديم وبالتراث الأدبي العالمي ، وأما المستوى الثاني فيربطها بحياة مجتمعتنا في فترة من تاريخنا المعاصر ، ورغم هذا ينبغي ألا ننسى هذين المستويين مستقلين تماماً ، وإنما هما يتداخلان في كثير من المواقف .

لقد فقد طوبوز تقديره لكل المثل والمعنويات ، غير أنه لم يفقد إيمانه بالحب . وقد نجح أهرمن في أن يصرفه عن كل شيء إلا الحب . فالحب هو المعنى الوحيد الذي ظل يقاوم كل المغريات ليرز من حين إلى حين ويفرض نفسه على طوبوز . ولم يكن أهرمن يخشى من شيء سوى هذا المعنى الذي لم

(١) سبق تولستوى إلى تديد أسماء عصرية للشيطان كان منها شيطان الاستعمار . انظر : الأستاذ عباس محمود العقاد : إبليس ، كتاب اليوم - مايو سنة ١٩٥٥ ، ص ٢١٥ .

يستطع اقتلاعه من نفس طوبوز . غير أن طوبوز يورط في دنس كثير . ولهذا فإنه حين أراد التوبة - وكان ذلك بسبب حبه لثريا التي فتحت بصيرته على الطريق السليم - لم يوفق ، لأن عبء هذا الدنس وذكرياته وأثامه كانت قد أخذت عليه كل أفكاره . وضاع هذا الأمل الأخير في الخلاص من أعباء هذه الذكريات والآثار ، وكانت النهاية ، وكان لطوبوز البوار والاندحار .

وهذه النهاية تذكرنا بنهاية فاوست عند مارلو ، النهاية التراخيية التقليدية وقد توصل أبو حديد إلى هذه النهاية عن طريق حادث يبدو غير مقنع ، وهو حادث انصراف ثريا وأبيها من عند طوبوز بعد أن قابلا أمان اللعوب في قصره ، وهي الخطة التي كان أهرمن قد دبرها . فقد كان من الممكن ألا تنصرف ، وأن تحاول تفهم الموقف ، والمضى في رسالتها ، رسالة إنقاذ طوبوز ، إلى آخر لحظة ، لقد ضاع الحب - المخلص - بسبب هذا الحادث ، ولم يبق أمام طوبوز إلا أن يرى نفسه عارية . وضعف هذه النهاية - من الناحية النفسية - لا من الناحية الفنية - يرجع إلى تعليق نهاية الصراع الذي ظل يتمثل لنا بين طوبوز العاقل وطوبوز الشهواني على عمل يقوم به أهرمن الذي كان له دور آخر في صراع آخر . وكان من الممكن المحافظة على النهاية المأساوية هذه دون الاستعانة بتدخل أهرمن ، وذلك بأن يفشل الحب ، لا نتيجة للنؤامرة ، بل نتيجة لأن طوبوز كان قد رانت على نفسه الشهوانية ؛ وصارت ذكريات عبثه لا تبرح رأسه ؛ مما يمنع انخراطه الصحيح في تجربة حب نظيف .

أما المستوى الثاني من الصراع ، صراع أهرمن - أو مثل الاحتلال الأجنبي - ضد الشعب فقد اتضح في الخطة التي دبرها هذا الشيطان لخلق طبقة من المتغترسين تكون لها السيادة وتتولى حكم البلاد ؛ وتقوم هذه الطبقة بإذلال الشعب وسلبه كل قواه حتى يخمد فيه روح الثوب والمطالبة بحقوقه . وقد كان طوبوز - بعد أن صار طوبوز باشا - واحداً من هؤلاء ؛ بل صار

سيداً لهم، (ولعل اختيار المؤلف مكان القصة في بلاد الترك وتسمية أشخاصها بأسماء تركية - لعله نوع من الرمز الدال الذي يلجأ إليه الأديب أحيانا حين يهاجم معاصريه . واختيار الطابع التركي وحده هنا يكفى للدلالة على أن تلك الطبقة التي حاول الاحتلال أن يستغلها في تحقيق مآربه هي طبقة الباشوات المتغطرسين النافذين) وقد تجردت هذه الطبقة للقيام بمهمتها، غير أن الشعب لم يستسلم ولم يسكت عن المطالبة بحقوقه .

ولم يذنه هذا الصراع بين أهرمن والشعب نهاية محققة، فلم نر قوة الشعب تصرع أهرمن مثلاً وتعلن القضاء عليه والانتصار، وإنما قام الرمز مرة أخرى بإشاعة معنى التفاؤل والأمل في أن ينتصر الشعب آخر الأمر، وذلك حين يتخلى أهرمن عن أتباعه، فتظهر سواتهم، ويندحرون . يومها يتحقق للشعب الخلاص . لقد تخلى أهرمن عن طوبوز بعد أن طبع عليه خاتمته فإذا هو ضحكة أمام جميع طوائف الشعب بكل طبقاته . ويغلق الستار الأخير على هذا المنظر الذي يشيع في نفوسنا السخط بقدر ما يبعث التفاؤل . أما السخط فعلى طوبوز، وأما التفاؤل فلصير الشعب .

* * *

هذا هو فاوست المصرى، تجمع بينه وبين فاوست القديم أوجه شبه، وبينه وبين فاوست الغرب الحديث مواقف، ثم إذا هو يحمل في جوهره إلى جانب كل ذلك سمات أضفتها عليه الصورة المنزعة من الفكرة الإسلامية في علاقة الشيطان بالإنسان . وكما كان فاوست هذا تعبيراً عن موقف إنسانى عام فقد كان كذلك تصويراً لقضية الشعب المصرى في صلاته بحكامه في فترة من تاريخنا المعاصر . وبعد هذا يلتقى المعينان فإذا بالشهوة هي العنصر الهدام الذى يتلف حياة الإنسان حتى يصل به إلى الحضيض، ويتلف حياة الحكام حتى يغشى عيونهم عن حقوق الشعب عليهم .

و « عبد الشيطان » بعد هذا تعبير موفق عن اختيار موفق .

الباب الرابع
النوثر بين الذات والموضوع

تمهيد عام :

استطاعت المأساة الإغريقية أن تتخذ لنفسها محوراً أساسياً تدور حوله كل ألوان الصراع التي قدر للإنسان أن يخوضها ، وهي في مجملها ألوان من صراع الإنسان ضد قوى الآلهة . ومن ثم كان محور المأساة الإغريقية هو ذلك الصراع - في أى شكل من أشكاله - بين الإنسان والقدر . ولا شك أن هذا المحور من المحاور الأساسية في حياة الإنسان بعامته وليس الإنسان الإغريق وحده . غير أن قضايا الانسان ، فيما يبدو ، رغم ما يمثل فيها من صفة العمومية ما تزال عند كل شعب وفي كل زمن تبرز في مظهر خاص يميزها في كل حالة ، ويضفي عليها طابعاً جديداً ومعنى جديداً .

من أجل ذلك كانت المأساة المصرية — رغم ما في جوهرها من طابع العموم الذي يشمل الإنسان حينما كان وفي أى زمن عاش — لها طبيعتها الخاصة ومظهرها الخاص . إنها قضيتة التي عاش لها وبذل فيها كل طاقاته ، والتي ميزت حياته وحضارته بطابع منفرد أصيل . وإذا كان لكتابنا أن يحسموا في أعمالهم الفنية مأساة الإنسان فليست بهم حاجة إلى البحث عن مأساة تنبع من هذه الأرض التي يعيشون عليها ، ولم تتعرض على هذه الأرض عبر الأجيال وفي نفوس الناس ، فيستغيروا محوراً مأساوياً آخر نبت في أرض أخرى والتفت حوله نفوس أخرى ، وإنما صار من الطبيعي — إن لم يكن من الواجب — أن ينصرفوا إلى مأساتهم الحقيقية ، وهي — بعد — لا تقل خصباً وثراء ودلالة من الناحية الإنسانية عن أى محور مأساوى آخر .

ومحور المأساة المصرية هو الصراع الأبدى بين الإنسان من جهة

والزمان والمكان من جهة أخرى . إن الصراع بين الخلود والفناء ، أو بين الأسطورة والتاريخ ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الذات والموضوع . وهذا التحديد لجوهر المأساة يستفيد من هذه المتقابلات ما يمكن أن يضيفه بعضها على بعض من وضوح بصفة مبدئية . ويبقى بعد ذلك أن نوضح تفصيلات هذه المأساة كما أبرزتها الأعمال المسرحية ، مرة في صراع الإنسان مع الزمان ، ومرة في صراعه مع المكان .

الفصل الأول

الإنسان والزمان

تعد مسرحية « أهل الكهف » التي ألفها توفيق الحكيم ، والتي ظهرت للقراء سنة ١٩٣٣ . العمل الأدبي الكبير الذي تصدى لهذه القضية ، قضية الصراع بين الإنسان والزمان . وهي تمثل مزيجاً عجيباً من الإيمان الذي ترسب في نفس المؤلف عن طريق القصة كما يروىها القرآن ، والتي تمثل الواعي للتاريخ المصري منذ العصر القديم . فهذان الراقدان هما اللذان امتزجا في نفس الحكيم ليصنعا ذلك الالتقاء في الفكرة والمهدف بين القصة والتاريخ^(١) . فعقلية الكاتب الغيبية جعلته يفعل بالمعجزة في الأسطورة ، وأساسها أن يسلم أهل الكهف من فعل الزمن في أثناء نومهم الذي امتد نيفاً وثلاثمائة عام . ومن هنا قامت فكرة المسرحية في ذهنه ،^(٢) وهذه هي نفس الفكرة التي سيطرت على المصريين القدماء . وقد عبر المؤلف نفسه عن تمثله لهذه الفكرة التي تترجم عن الأحلام التي داعبت خيال المصريين القدماء في رسالة نشرت في كتابه « تحت شمس الفكر » وجهها إلى الدكتور طه حسين يقول فيها : « من هذا النيل خرجت أساطير البعث ، وفي هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقاتل (العدم) تشبثاً بهذه الأرض المحبوبة التي لم تخلق الآلهة جنة سواها » .

هذا المزيج العجيب يرتبط في نفس المؤلف — من جهة أخرى — بواقع بلاده في ذلك الوقت الذي ألف فيه مسرحيته ؛ فقد كانت مصر آنئذ — كغيرها من البلدان العربية الإسلامية — تقف في مفترق ذلك

(١) الدكتور إسماعيل آدم : توفيق الحكيم . دار سعد بمصر سنة ١٩٤٥ ، ص ١٥٨
(٢) (١٥ م — قضايا الإنسان)

الصراع ، تتنازعها الأبدية والزمان ، أو لنقل الفكرة والواقع ، ويراد لها أن تختار . إنها كانت تواجه امتحاناً قاسياً لفكرة الخلود التي ارتطمت بالواقع المحدود وبالضرورة الزمنية . « فالصراع الناشب بين الوجود الأسطوري والوجود التاريخي لا يسيطر على زمام هذا المسرح إلا لأنه يعبر عن الآزمة التي تسود العالم العربي والإسلامي في القرن العشرين . وتوفيق الحكيم يعيش في صميم المشكلة التي يكابدها الشرق الحديث : فالمسرح لديه يدور حول مصير الفكر الذي يريد أن يكون إنسانياً فتجذبه على الدوام لإرادة الانطلاق على أجنحة الأحلام ، وتغريه فتنة التحرر من كل قيد ، ويسحره سراب الحياة في ظل عالم من الثبات والدوام والاستمرار . هو فكر ميتافيزيقي في جوهره ، يلذ له أن يصف كل ما يعبر بنا من أحداث بأنه عدم وباطل . . . غير أن النهضة في رأينا تسير في عكس هذا الاتجاه » (١) .

هذه العناصر المختلفة من أسطورة وتاريخ وواقع ، هي التي امتزجت في نفس المؤلف لكي تشكل فكرة « أهل الكهف » والهدف منها .
فما فكرة « أهل الكهف » وما الهدف منها .

ينبغي - كما نجيب عن هذين السؤالين - أن نعرض في إيجاز لأحداث هذه المسرحية . وقد أفاد الأستاذ الحكيم في بناء الإطار العام للقصة من الرواية القرآنية ومن الشروح التي أفادت من الحكايات الشعبية المسيحية التي دارت حول أولئك القديسين أهل الكهف ، حتى لتعد القصة على النحو الذي عرضها به الأستاذ الحكيم تصفية معقولة متزنة لجماع أقوال المفسرين عن الكهف وساكنيه (ويتسق مع ذلك تسمية المكان بالرقيم ، وإقامة البناء

(١) الأستاذ يحيى . . . توفيق الحكيم بين الحشية والرجاء - مجلة الحديث ، السنة ٨ ، العدد ٢ (فبراير ١٩٣٤ ، ص ١٧٨) .

على أبطال القصة في النهاية). لكنه رغم ارتباطه بالإطار العام للأسطورة استطاع أن ينشئ من التفاصيل ما يملأ به ذلك الإطار، فأكسب القصة بذلك حيوية من جهة ودلالة جديدة من جهة أخرى. وبذلك يحقق الأستاذ الحكيم المبدأ المؤلف في كتابة المسرحيات ذات الأصل الأسطوري، حين يشكل المؤلف الأسطورة القديمة تشكيلاً خاصاً يوجهها به إلى إبراز فكرته الخاصة التي لم تكن الأسطورة في ذاتها وفي أصلها تدل عليها.

* * *

وجدير بنا أن نلاحظ، ونحن نتابع استعراض القصة، طريقة البناء التي اختارها المؤلف لبناء قصته؛ فقد نجد لهذا الشكل البنائي - فيما بعد - دلالة رمزية فكرية تمشي مع السياق الفكري العام للمسرحية.

فالقصة - كما عرضتها المسرحية - لم تبدأ من بداية لكي تتحرك إلى أمام، بل بدأت لكي تنعكس من الماضي تحكي أطرافاً منه. وعندئذ تتمثل الحركة خلال الأحاديث المتبادلة بين شخص أهل الكهف الثلاثة. فهم منذ اللحظة الأولى يتجدثون فيما بينهم ولكن عن الماضي يستعيدون ذكرياتهم فيه. ومن خلال هذه الذكريات نعرف بداية قصتهم. وقد كانت هذه الذكريات بعضها أليم على نفوسهم وبعضها محبب إليها. وهم لا يقدمون إلينا تلك التفاصيل اللازمة لتصوير المشكلة فيما بعد تقديماً مباشراً يحس فيه الافتعال، ولكنه تقديم غير مباشر يصل إلى عقولنا ونفوسنا من خلال المناقشات الحادة أحياناً والمتوددة أحياناً أخرى. فقد كانت هذه المناقشات في أي صورة من صورها تتمتع بحيوية كافية لإثارة اهتمامنا.

في هذا الجزء الذي يتحدث فيه أهل الكهف عن الماضي يضع الحكيم الأساس الذي ستقوم عليه المشكلة. وفي هذا الجزء كذلك تبدأ الخطوط النفسية التي

ستمند فيما بعد وتتعدد . ثم إن هذا القسم ذاته قدم إلينا شخصيات أهل الكهف تقدماً كافياً^(١) ؛ فقد عرفنا الحكيم فيه بالشخصيات الثلاث ، بأسمائها ووظيفة كل منها في الحياة ، وبالمشكلة المشتركة بين الجميع ، وهي أنهم كانوا مسيحيين فروا من وجه دقيانوس عدو المسيحية .

وعلى هذا النحو ارتبط الحوار في هذا الجزء من المسرحية ببداية الحادثة في القصة ، وتطور بها من الماضي الذي كان يعيشه أولئك الثلاثة قبل دخولهم الكهف إلى الحاضر أو الآن الذي يعيشونه لحظة بعد لحظة . وهكذا يكون تطور الحوار نفسه تطوراً بنائياً للمسرحية ذاتها .

ومن خلال هذا الحوار نعرف علاقة ميشيلينا بمرونوش ، وكانا وزيرين في بلاط دقيانوس . وكيف كانت هذه العلاقة من القوة بحيث نحد مرونوش هذا يتقدم لينقذ حياة ميشيلينا يوم صادفه دقيانوس في البهو وهو يقرأ في كتاب يحمل تعاليم المسيحية ، ولكن هذا الإنقاذ كان مؤقتاً ، لأن خطاباً أرسله ميشيلينا إلى الأميرة بريسكا ابنة دقيانوس التي اعتنقت المسيحية سراً من أجل حبها لميشيلينا — هذا الخطاب الذي وقع في يد الإمبراطور كان كافياً لكشف أمر ميشيلينا ومرونوش معاً ، وكان ظهور هذا الخطاب هو السبب الذي من أجله فر الصديقان . ثم التقيا في طريقهما بالراعى — وكان من المسيحيين الذين يخفون مسيحيتهم — فدلهما على الكهف الذي اختبئوا فيه جميعاً ومعهم كلب الراعى . وفي الكهف نام الجميع فترة ما ثم استيقظوا الواحد بعد الآخر ليدور بينهم ذلك الحوار الذي أشرنا إليه ، والذي كان يمزج الماضي بمشكلة الحاضر تمهيداً لأحداث المستقبل ، فهم في الوقت الذي يستعيدون فيه ذكرياتهم هذه يتساءلون عن الفترة التي ناموها ما مقدارها ، ويستشعر بعضهم الجوع فتبدأ الرغبة في الخروج من الكهف

(١) انظر المسرحية ص ١١ — ١٢ .

للبحث عن طعام . وعندئذ تبدأ الحركة الإيجابية للأحداث ، فيخرج يملبخا الراعى من الكهف بحثاً عن الطعام ، ويبقى الوزيران فى الكهف فى مناقشاتهما التى انخرطا فيها منذ البداية ، منذ أن أفاقا من نومهما .

وعلى هذا النحو يرتبط الماضى بالحاضر وبالمستقبل بغير فواصل محددة، فليس هناك انفصال بين الحاضر الذى يتحرك نحو المستقبل (أو يتحرك نحوه المستقبل) والماضى الذى تحرك نحو هذا الحاضر، وإنما تتصل الحياة، ماضيهما وحاضرها ومستقبلها، اتصالاً عضوياً حياً، ويتداخل البناء المسرحى ويتطور من الأساس (الضارب فى أعماق الماضى) إلى البناء الظاهر (على سطح الحاضر) تداخلاً لا يميز بين ماهو أساس وما هو بناء ظاهر .

وقد كان فى خروج يملبخا من الكهف سبب كاف لخروج سر أهل الكهف إلى أهل المدينة — فهذه الحادثة كانت سبباً فى ظهور أمرهم ؛ وعاملاً من عوامل خروجهم إلى الحياة واتصالهم بالناس مرة أخرى . وتستمر عملية التداخل بين الماضى والحاضر حتى بداية الفصل الثانى . فالمشهد الأول من هذا الفصل يقوم بوضع أساس شخصية جديدة هى شخصية بريسكا الثانية، فيرسم لنا خطوطها الرئيسية قبل أن تتطور بها الحوادث ، فنعرف مثلاً شبهها بريسكا الأولى التى كانت ترتبط بعهد مقدس حتى ماتت فى سن الخمسين . ثم بدأ الحكيم يربط بين الاثنين ربطاً بنائياً عندما جعل بريسكا الثانية ترث الأولى فى الصليب الذهبى الذى كان ميشيلينا قد أهدها إليها .

وبعد ذلك تبدأ الأحداث فى التطور بحضور الملك والحديث عن أسطورة النوم وأسطورة أوراشيا فى اليابان . ويحضر أهل الكهف فى أثناء الحديث إلى القصر فيعترهم نوع من الدهول لما حولهم ، ويسود جو من الغموض أمامهم ، وتحدث عندئذ مجموعة من المفارقات الناتجة عن عدم إحساس أهل الكهف بأن الدنيا كانت قد تغيرت تماماً عما

عرفوها ، وأنه كان قد مضى عليهم نائمين في الكهف أكثر من ثلاثمائة عام .

ثم يخرج يميلخا إلى غنمه يبحث عنها فهي كل ما كان يمتلكه في الحياة . وبخروجه استطاع أن يلبس حقيقة المدة التي قضاها في الكهف ؛ فهو لا يجد غنمه ، بل يجد حياة أخرى غريبة لم يعرفها من قبل . وكذلك يفقد كلبه قطمير كل فرصة للاندماج في هذه الحياة الجديدة مع أمثاله من كلاب المدينة ، فيحس بالغربة بين هذه الكلاب ، وتنظر إليه الكلاب ذاتها على أنه كائن غريب ، ويكون هذا سببا كافيا للكلب قطمير وللراعى يميلخا لفقدان كل أمل في معاودة الحياة مرة أخرى في تلك المدينة الغريبة ، وبين أحيائها الغرباء . ويعود يميلخا وكنبه وقد أدرك حقيقة الفترة الزمنية التي تفصله هو وزميلاه عن هذه الحياة ، ولكنه يفشل في أن يقنع صديقيه بهذه الحقيقة ، بل إنهما لينظران إليه على أنه أصابه مس من الجنون . وعندئذ يعود الراعى وكنبه إلى الكهف ليستأنفا حياتهما القديمة — إن صح أنها كانت حياة — ويبقى دور الصديقين مرنوش وميشيلينا في مواجهة الزمن ، وفي مدى قدرتهما على الصمود أمامه .

يخرج مرنوش بدوره للبحث عن زوجته وولده فيصاب في ذلك بخيبة أمل عريضة ، ويعود ليؤمن مع يميلخا بأن هذه الحياة ليست لهم ؛ فشكل شيء فيها غريب ، وهم أنفسهم غرباء بالنسبة لهذه الأشياء . وفي هذه المرة ينظر ميشيلينا وحده إلى صديقيه على أنهما قد أصيبا الواحد تلو الآخر بشيء من الجنون . ذلك أنه لم يكن بعد قد تكشفت له حقيقة الهوة الزمنية التي تباعد بينه وبين تلك الحياة ؛ فما يزال دافع الحياة قويا في نفسه . وقد جاء وقت عرف فيه ميشيلينا حقيقة الأعوام الثلاثمائة ، لكنه لم يشأ أن يخضع لهذه الحقيقة ، لأنه كان يحس بنفسه موفور القوة ، موفور الحيوية ، ويحس أنه يستطيع أن يشارك في تلك الحياة ، وأن يرتبط ببعض أهلها ،

بريسكا مثلاً. ويبقى ميشيلينا حتى آخر لحظة من صراعه مع هذه الحقيقة — حقيقة الزمن — بأني الرضوخ لها ويريد — على العكس — الاستمرار في تلك الحياة . لم يؤثر فيه كثيراً أن يعرف أن بريسكا الأولى كانت قد انتهت منذ أمد بعيد ، وأن بريسكا التي أمامه ، والتي تتعلق بالحياة بسببها ، شخص آخر ، فقد كان على استعداد لأن يبدأ مع بريسكا الجديدة هذه حياة جديدة . ولم يعد ميشيلينا إلى الكهف إلا بعد أن فقد كل أمل في هذه الحياة ، وضاعت عبثاً كل محاولة منه لاستئناف حياة وجدانية جديدة مع بريسكا . عندئذ فقط عاد ميشيلينا إلى الكهف .

وفي الفصل الأخير نعود إلى الكهف لنلقى أهله مرة أخرى وقد أصابهم الضعف والهزال وأصابهم نتيجة لذلك حالة شبه جنونية اختلطت فيها عليهم الحقيقة بالحلم ، واستغل المؤلف هذه الحالة في إثارة جو درامي ممتاز ، فجعلهم موزعين بين الإيمان بحقيقة خروجهم من الكهف والشك في ذلك . وقد وصل بهم الشك إلى أنهم تصوروا أنهم كانوا يحملون أنهم يحملون . وتأتى بريسكا لكي تموت مع ميشيلينا في الكهف بعد أن فقدت الحياة بالنسبة إليها كل معنى حين عرفت أنها ليست إلا صورة لبريسكا الفاتية .

وتستمر بعد ذلك تفصيلات خروج الناس وعلى رأسهم الملك إلى كهف القديسين وإقامة بناء عليهم ، تماماً كما تنتهى القصة القديمة: «فقالوا ابنوا عليهم بنيانا ربههم أعلم بهم» . وواضح أن هذه النهاية التي انتهت بها القصة والتزمها المؤلف في مسرحيته لا تبدو ضرورية من وجهة نظر البناء المسرحي ، فالمسرحية في الحقيقة تنتهى بذهاب بريسكا إلى الكهف ، وهوب الجميع . فعندئذ تكون الحلقة قد أقفلت، ويكون المستقبل قد عاد إلى الماضى وامتزجا معاً في أبدية لا تنقئ .

لقد كان أهل الكهف فى الجزء الأول يتحركون بنا نحو الماضى من لحظة حاضرة ، ثم إذا بهم يتحركون بنا إلى المستقبل من نفس اللحظة ، ثم إذا نحن فى النهاية نتبين أننا لم نكن نتحرك — إذ نتحرك نحو ذلك المستقبل — إلا لنعود إلى الماضى . هذا هو الإيقاع فى بناء هذه المسرحية ، ونحسب أنه يتفق تماماً مع سياقها الفكرى — كما سنرى .

* * *

وفى العمل المسرحى — كما فى سائر الأعمال الفنية المعقدة البناء — ينبغى أن يتساند البناء الفنى والفكرى ، أن تتساند الصورة والتجربة . وكما يتكون البناء الفنى للمسرحية من مجموعة مشاهد فكذلك يتحدد البناء الفكرى خلال مجموعة من المواقف التى يتوج كل موقف منها سلسلة من الأحداث الصغيرة . فإذا نحن أردنا أن نلم بالفكرة العامة للمسرحية كان علينا أن نلتمسها من خلال تمثيلنا لتلك الأفكار الجزئية التى نصادفها من حين إلى حين .

ونحن لا نمضى كثيراً فى الفصل الأول من المسرحية حتى ننتهى إلى هذه الحقيقة : « إننا نعيش لأن هناك ما يربطنا بالحياة ، وأن حياتنا تتحدد فى موقفنا من الناس وصلتنا بهم . فنحن نعيش لأن بيننا وبين الناس علاقات ، وهذه العلاقات هى التى تبعث فىنا إرادة الحياة . فإرادة الحياة إذن هى جماع إحساسنا بهذه العلاقات .

يصور لنا هذه الفكرة تصويراً واضحاً مرنوش فى حديثه عن زوجته وولده عندما يقول عنهما : « إنى إنما أحيا بهما ولهما » ^(١) . فكل ما يربط مرنوش بالحياة هو زوجته وولده ، فإذا لم يكن هناك سبب آخر يربط مرنوش بالحياة سوى زوجته وولده ، فإن حياته تكون عرضة للانقضاء إذا تلاشت من حياته زوجته وولده . ولم يكن من الصعب — أو الغريب —

أن تتلاشى زوجته وولده من حياته مع مضى الزمن .

كذلك كان كل ما يربط يميلخا الراعى بالحياة هو غنمه . فالحياة بالنسبة إليه هي هذه الغنم . ومضى الزمن كان كفيلا بأن ينزع منه غنمه هذه فيقطع بذلك كل ما بينه وبين الحياة من علاقة . إنها علاقات زمنية إذن تلك التي كانت تربط مرنوش وميلخا بالحياة ، وهي — بعد — علاقات ضعيفة ما تلبث أن تنفصم . إنها علاقات لا تقوم على أساس من الحقيقة الجوهرية الباقية ، بل على أساس من الزوال والبطلان .

وقد أتبع يميلخا أن يعرف ذلك النوع من الحقيقة الجوهرية ماثلا في الجمال ؛ فالجمال موجود منذ الأزل ، وهو حقيقة باقية خالدة . وقد كان إدراك الراعى لهذه الحقيقة هو وسيلته لمعرفة الله وإدراك قدرته وأبديته . وميلخا بذلك يمزج المثلث الأفلاطوني بالكشف الأفلوطيني . فعندما رأى يميلخا وهو على ظهر الجبل ذات يوم ذلك المنظر الجميل خيل إليه أنه رأى ذلك الجمال من قبل . وإذن فالجمال مبدأ قديم ، وهو مبدأ باق ، يتكشف لنا خلال التأمل ، وهو دليل كاف عند المؤمنين على وجود القوة الأولى الدافعة ، أو على وجود الله .

وبهذا الإيمان استطاع يميلخا أن يستغنى عن علاقته بالحياة ، فقد اقتنع بحياة أخرى هي حياة الروح .

ويتساوى مع فكرة الجمال هذه فكرة الحب . وهي من الأفكار الأساسية في هذه المسرحية . فالاتجاه العام في المسرحية إلى تقرير أن الحياة الوجدانية هي الحياة الحقيقية الجوهرية ، وأن لها البقاء والخلود . ففي الحياة الوجدانية يتجاوز الإنسان كل الحدود والسدود ، وبالحب يستطيع أن يقف في وجه كل شيء ، وأن يعلو على كل شيء . . . إن الحب ليقطع كل شيء ، حتى الصداقة ، وحتى الإيمان ،^(١) كما يقول مرنوش . وفي المسرحية

بعد موافق كثيرة تؤكد هذه الحقيقة فقد اعتنق مرنوش المسيحية لا إيمان بها ولكن حب الزوجه التي كانت مسيحية . فحبه لها هو الذي دفعه إلى الإيمان بالمسيحية والمسيح . وكذلك اعتنقت بريسكا الأولى المسيحية مع أن أباه دقيانوس كان أكبر عدو للمسيحية . كانت بريسكا تعرف هذا ولكنهم لم تعبأ به أمام الحب الذي ربط بينهما وبين ميشيلينا . كانت بريسكا تحب ميشيلينا ، وكان هذا مسيحيا ، فاعتنقت المسيحية من أجله . ومن ثم كان الرابط الذي ربط بين مرنوش وزوجه ، وبين ميشيلينا وبريسكا ، أقوى من مجرد الصداقة أو حتى الإيمان .

ويرتبط بهذه الأفكار المحورية في المسرحية فكرة التصوف . فنحن عندما نفقد العلاقات التي تربطنا بالحياة ، أو يوم لا تتاح لنا فرصة المشاركة في الحياة على أساس من هذه العلاقات ، عندئذ يكون أمامنا مهرب لا مندوحة عنه ، عندئذ يترهب الإنسان ويعيش حياة صوفية إلى حد كبير . حدث هذا لبريسكا الأولى ، فقد صارت قديسة . ولكن لماذا صارت كذلك ؟ لأنها في الحقيقة لم تستطع أن تحقق علاقتها بالحياة . كان ارتباطها بالحياة ارتباطا بميشيلينا ، ولم يكن إيمانها بالمسيحية في المحل الأول ، بل جاء ذلك نتيجة ارتباطها بميشيلينا . وقد عاشت طوال حياتها تنتظر ميشيلينا ولم تكن تنتظر المسيح . فلم يكن من الممكن أن تعيش حيثما الطبيعية إلا مع ميشيلينا . ويوم افتقدته لم تجد بدا من أن تهرب ، من أن تتخذ صورة القديسات . وينظر الناس إليها على أنها قديسة ، وأنها لم يكن لها أي مأرب في الحياة ، والحقيقة أنها كانت مرتبطة بالحياة برابط وجداني وثيق هو ما كانت تعبر عنه بالرباط المقدس . فإذا انتقنا سريعا لنقف أمام حكم بريسكا الثانية على بريسكا الأولى وجدناها تقوى عنها : « لا شك أن هذه القديسة كانت تفضل أن تكون امرأة لو أنها استطاعت » (١) .

ومعنى هذا أننا لانفر من الحياة إلا عندما نفشل فى أن نعيشها وتذرعنا بهذه الصوفية لا يمكن أن يموه حقيقة موقفنا، وهو أننا لانستطيع أن نتكيف مع واقعنا . وسواء فى ذلك أن يكون فرارنا منها إلى حياة مثالية أو روحية صوفية أو إيمان متطرف . ومن أجل إبعاد هذه الخرافة كانت بريسكا الثانية حريصة على أن تبعد عن نفسها كل شبهة قداسة أو تصوف حين ألحت على غاليلاس أن يذكرها للناس فيما بعد — حين يقص قصتها — على أنها امرأة أحببت^(١)، لا على أنها قديسة .

ثم نقف بعد ذلك عند فكرة البعث ؛ فنحن نرى مرنوش فى ثورته الأخيرة وهو يستقبل الموت ينكر أن يكون هناك بعث^(٢) . غير أن ميثيانيا لا يأخذ بوجهة نظره ، ويعد ذلك كفرآ منه وعودة إلى الوثنية . أما هو فطبيعى أن يميل إلى الإيمان بالبعث ، وبعودة الروح مرة أخرى إلى الحياة . فالموت ليس قضاء مطلقاً على الروح ، وعلى حين يفنى الجسد مع مضى الزمن تظل الروح حية باقية فى عالمها الخاص . وحين تعود الروح إلى الحياة ، وتدب فى الجسد ، لا يكفي هذا سبباً لاستمرار الحياة ، بل لا بد من حساب عامل الزمن حين تستطيع الروح أن تعيش فى جسم إنسان بين الناس . وبغير ذلك لاجدوى من بعث الروح . وقد كانت تجربة أهل الكهف مصداقاً لذلك ؛ فهم قد بعثوا بعد نوم طويل كأنه الموت ، بعثوا بأجسادهم ، لكنهم سرعان ما ارتدوا إلى ذواتهم عندما تبينوا عدم قدرتهم على معايشة ظروف الحياة المادية الجديدة التى نزلوا إليها .

وبعد هذا يمكننا أن نلص الآن من مجموع هذه الأفكار الاتجاه الفكرى العام للمسرحية ؟ .

نحن فى المسرحية بإزاء قوم يعيشون بأرواحهم وأجسادهم لمواجهة

(٢) انظر المسرحية ، ص ١٥٦

(١) انظر المسرحية ص ١٧٩

حياة غريبة لديهم ، والمطلوب منهم ان يعيشوا هذه الحياة . وبعد محاولات مختلفة يرتد الجميع - وقد فشلوا في الاستمرار في الحياة - إلى أنفسهم وإلى حياتهم الروحية التي يحيونها بعد الموت . فما معنى هذا الارتداد ؟ ولماذا حدث ؟ وما دلالة ؟ .

إن توفيق الحكيم يرتبط هنا ارتباطاً وثيقاً بالفكر العربي القديم في جوهره ، إذ يذهب إلى أن حياة الإنسان الباطنة هي الحقيقة . فالذات الإنسانية هي الأصل ، ولها التقدم على العالم الموضوعي ، بل إن الذات هي التي تعطى الموضوع معنى . . . « هذه النزعة قد بدأت مبكرة ، نشاهدها في الحضارة السحرية العربية نفسها عند القديس أوغسطين الذي جعل الفكر هو الذي يضع الوجود ، وبوساطة وجود الذات أثبت وجود الموضوع » (١) .

وأهم قرار كان على الذات - ممثلة في أهل السكف - أن تتخذ هو ذلك القرار الخاص بحقيقة الزمن . لقد خرج الجميع من السكف ليواجهوا الزمن . أكان هذا الزمن حقيقة ؟ الذات هي التي تجيب عن هذا السؤال . والذات لا يمكن أن تقر للزمن بقيامة بوصفه حقيقة مستقلة ، مادامت هي التي تعطى الأشياء وجودها . « لقد فقد مرنوش البصيرة . . . إننا لسنا حلماً . . . لا بل الزمن هو الحلم ، أما نحن فحقيقة . . . هو الظل الزائل ونحن الباقون . . . بل هو حلمنا . . . نحن نحلم الزمن ؛ هو وليد خيالنا وقرينحتنا ولا وجود له دوننا » (٢) . فالزمن عند ميشيلينا لا يعبر عن حقيقة ، بل هو خيال ووهم نصنعه نحن . إن الذات هي الحقيقة ، أما الزمان فوهم .

هذا ما قاله ميشيلينا ، وما يمكن أن يقوله الحكيم نفسه . إن ميشيلينا

(١) الدكتور عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي ، ط ٢ ، مكتبة النهضة المصرية

سنة ١٩٥٥ ، ص ٩٦ .

(٢) من كلام ميشيلينا - انظر المسرحية ص ١٥٨ .

له فهمه الخاص للزمن ، وهو فهم لم يقره صديقه مرنوش عليه ، ولم يكن ليقره عليه يميلخا . وعلى أساس من مفهوم الزمن يتحدد معنى الحياة ، معنى الوجود الموضوعى ، لدى كل منهم . فالعلاقة بين الذات والموضوع فى قضية أهل الكهف ، وما كان من صراع بينهما إنما يفسرها مفهوم ميشيلينا ومرنوش للزمن .

وقد قلنا إن الحكيم يتجه فى فهمه لفكرة الزمن الاتجاه العربى السحرى القديم ، الذى يرد إلى الذات كل حقيقة ، وإنه يكاد ينطق بهذا الاتجاه من خلال ميشيلينا نفسه ، لأننا سنجد أن فهم ميشيلينا للزمن يتفق تماماً فى اتجاهه العام مع تلك الفكرة التى تمثلت عملياً فى الإيقاع البنائى الفنى للمسرحية ذاتها ، وهو عمل الحكيم وحده بلا شك .

فما حقيقة مفهوم الزمن عند ميشيلينا ؟ . وبهذه المناسبة نذكر أن بعض الباحثين خيل إليه أن الحكيم كان مضطرباً فى فهمه للزمن ، أوه حقيقة أم وهم (١) . والواقع أنه ليس هناك أى اضطراب إذا نحن نظرنا إلى مفهومى الزمن عند ميشيلينا وعند مرنوش ويميلخا . فالمسرحية تصور هذين المعنيين للزمن لكى تخلص آخر الأمر إلى وجهتها .

أما ميشيلينا فالزمن عنده كما رأينا لا يمثل حقيقة قائمة ، وإنما هو تصور عقلى . « إن تلك القوة المركبة فىنا وهى العقل ، منظم جسمنا المادى المحدود . . . آلة المقاييس والأبعاد المحدودة ، هو الذى اخترع مقياس الزمن . ولكن فىنا قوة أخرى تستطيع هدم كل ذلك . . . » (٢) . ولا شك أن ميشيلينا هنا يتكلم عن قوة الروح أو الوجدان . ومن ثم يرتبط فى فهمه

(١) انظر مجلة الحديث فى الموضع الذى سبقت الإشارة إليه ، وكذلك الدكتور أدم فى كتابه : توفيق الحكيم ص ١١٦ .
(٢) المسرحية ، ص ١٥٨ .

للزمن بالفكرة المقابلة التي تجعل الزمن إنسانياً ، أى لا تجعله شيئاً منفصلاً عن ذواتنا بل د داخلنا في نسيج الحيات الإنسانية . ومن ثم فإن معناه لا يتحدد إلا خلال سياق عالم التجربة ، أو خلال سياق الحياة الإنسانية بوصفها المجموع الكلى لهذه التجارب ،^(١)

ومن هنا نفهم لماذا لم يقم ميشيلينيا وزنا للفترة الزمنية التي تزيد على ثلاثمائة عام ، والتي كانت تفصل بينه وبين أهل المدينة . فهو لم يقم لها وزنا لأنه لا يعترف للزمن بحقيقة خارجية ، ولا يعترف بطريقة قياسنا له لأنها طريقة عقلية صرف ، وهو قبل كل هذا لم يحس في نفسه بمضى هذا الزمن بل كان يحس برغبة ملحة في متابعة تجاربه الإنسانية ، بخاصة تجربة الحب التي ما زال قلبه متفتحا لها ، والتي بدأت ذات يوم قبل أن يلجأ إلى الكهف للمرة الأولى . وإذن فليحسب زميلاه والناس الزمن كيفما أرادوا ، فلن يؤثر هذا الحساب والتحديد في الحقيقة التي تستشعرها ذاته .

لقد خرج ميشيلينيا من الكهف لكي يستأنف تجربة حب . وهذا النوع من التجربة مجاله الوجدان أو القلب لا العقل ، وفي الوجدان يمكن أن تتجمع مئات السنين لكي تعبر عن لحظة واحدة هي اللحظة القائمة . فالوجدان — أو الذات — يشكل الزمن تشكيلاً خاصاً يوافق التجربة . إنه تشكيل ذاتي يأخذ فيه الزمن صفة النسبية ، « أو هو يتسم بنوع من التوزيع غير العادل ، وعدم الانتظام ، وعدم التماثل في القياس الشخصي للزمن . وهي صفة تختلف اختلافاً أساسياً عن الوجدات المنظمة والمتماثلة والمتساوية ، تلك التي تميز القياس الموضوعي ،^(٢) .

من أجل ذلك لم يرح ميشيلينيا المعرّفة حقيقة الأعوام الثلاثمائة ، لأنها بالنسبة

Meyerhoff : Time in Literature, p. 4 (١)

Meyerhoff : Ibid., p. 13 (٢)

إليه لم تكن حقيقة مطلقاً ، وإنما الحقيقة هي تلك التي يحسها في نفسه ، وهي أنه يستطيع أن يحب ، ومن ثم يستطيع أن يعيش في الحياة من أجل هذا الحب كأننا ما كانت الظروف الخارجية التي يضطرب فيها الناس . وقد كان لابد لكل فرد من أفراد أهل الكهف أن يرتبط بالحياة بنوع من الرباط ، لأن الحياة لا يمكن أن تتحقق في صورتها النامة إلا خلال علاقات الذات بالموضوع . وقد سبق أن رأينا مرنوش يقرر هذه الحقيقة . فإذا كان لابد من ارتباط ميشيلينا بالحياة ، أى ارتباط ذاته بموضوع ، فما طبيعة ذلك الموضوع الذي يمكن أن ترتبط به ، والذي يتمشى مع نظراته السابقة للزمن ؟ الواضح أن هذا الموضوع لابد أن يكون غير زماني ، أو — بتعبير أدق — لا بد أن يكون بمنأى عن التأثير بأي حقيقة موضوعية للزمان . ومن ثم كان ارتباط ميشيلينا بحب بريسكا . فارتباط ميشيلينا بالحياة إنما كان من خلال ذلك الحب . أيمن أن يفلت ميشيلينا بذلك من حقيقة الزمن الموضوعية ؟ أيمن أن تغلب الحب على كل عقبة في سبيل ميشيلينا لمتابعة تلك الحياة التي هبط إليها من الكهف ؟ . هذا ما سيتكشف عنه الصراع بين ذاته المحبة ، والزمان من حيث هو حقيقة موضوعية .

أما أن الحكيم نفسه يأخذ بهذا التفسير الوجداني للزمن ، وأنه يتمثل في منطق بناء المسرحية أو في إيقاعه كما قلنا ، فهذا يتضح لنا من خصائص الزمن في التجربة . كما عرضناها . فالزمن في التجربة الإنسانية لا يخضع لقياس ثابت ، وهو قبل هذا ليس شيئاً (أو موضوعاً) قائماً خارج الذات ، فهو ليس حقيقة خارجية ، وإنما هو حقيقة نفسية مرنة . وأبرز صفات الزمن في التجربة الإنسانية تلك الصفة التي تبرز لنا في وضوح مذهب الحكيم في فهم الزمن ، وتطبيقه العملي لهذا الفهم في بناء المسرحية ، وأعني بذلك صفة الديمومة .

وكل من يقرأ نظرية القديس أوغسطين في الزمن يدرك تماماً مذهب

الحكيم ومدى ارتباطه بالتفكير العربي السحري (أو الروحاني) من جهة ، ومدى تحقيق هذا المذهب بصورة عملية في الفلسفة التي تمثلت في ميثيلينا وفي الإيقاع في بناء المسرحية على السواء - من جهة أخرى .

كان سانت أوغسطين أول مفكر يقدم نظرية فلسفية بارعة تقوم في أساسها كلية على التجربة الحالية للزمن ، مرتبطة بالأحوال النفسية للتذكّر والتوقع . فقد ذهب إلى أن ما يحدث يحدث الآن ، بمعنى أنه دائماً يكون تجربة ، أو فكرة ؛ أو شيئاً "موجوداً" . ومع ذلك فنحن نستطيع باسم التذكّر والتوقع أن ننشئ "سلسلة زمنية" مديدة بالمعنى ، ومتصلة بالماضي والمستقبل . ونحن نغني بكلمة الماضي إذن مزاولة الذاكرة الحاضرة لشيء مضى ، ونعني بالمستقبل التوقع الحالي لشيء مستقبل أو المشاركة فيه (١) .

فالماضي إذن غير منفصل عن الحاضر ، وكذلك المستقبل منظور إليه بعين الحاضر . الحاضر هو اللحظة الزمنية المشبعة ، لأنه هو التجربة ، والماضي والمستقبل كلاهما حاضر في التجربة ، وليس بذلك تعبيراً عن بعدين ولا عن اتجاهين . الزمن في التجربة الإنسانية ديمومة واستمرار . البداية فيه لا تنفصل عن النهاية ، إذا صح أن هناك بداية أو نهاية : « بداية مجرى الزمن ويجري الحياة ونهايتهما يكونان الوحدة التي تشمل الكثرة المذهلة ، يقول إلبوت : في البداية نهايتي ... في نهايتي بدايتي . وقد عبر جوته عن نفس الوجهة بنفس الكلمات تقريباً فقال : فلتنصهر البداية والنهاية لتكونا شيئاً واحداً . (٢) »

هذه الصفة — صفة الديمومة — التي تميز الزمن في التجربة الإنسانية توضح لنا الأساس الفلسفي لمنطق بناء المسرحية . فقد رأينا — عند تحليلنا

(١) Meyerhoff ; op. cit. , P. 8 : وانظر الدكتور عبد الرحمن بدوي :

(٢) Meyerhoff ff : cit. , p. 40

الزمان الوجودي ص ٩٨

لهذا البناء — كيف امتزج الحاضر والماضي والمستقبل ، فلم تكن هناك فواصل تحدد هذه الأبعاد الزمنية ، ومن ثم لم تكن هناك فواصل تحدد أبعاد الحركة المنسرحية ، وإنما صارت الحركة الواحدة تجربة جزئية حاضرة تشمل الماضي والمستقبل . أما عودة أهل الكهف إلى الكهف فلا تخلو هنا من دلالة . إنهم ينتهون من حيث ابتدءوا ، وكانوا قد ابتدءوا من حيث انتهوا . وهم بذلك يمثلون الدائرة الزمنية الأبدية التي عرفها إليوت وجوته وچيمس جويس وغيرهم .

وهذه الصفة نفسها — صفة الديمومة — بالإضافة إلى الصفات التي سبق أن رأيناها مميزة لازمن في التجربة الإنسانية، تفسر لنا تثبيت ميشيلينا بالحياة ثم تخليه عنها آخر الأمر . فهو أولا لا يأبه بحقيقة السنوات الثلاثمائة :

« هذه الأعوام الثلاثمائة أو أكثر منها إن هي إلا كلمات ، أعداد ، أرقام . هب أنها مجرد ألفاظ وأرقام لا معنى لها . ماذا تستطيع هذه الأرقام أن تغير من إحساسك بالحياة ؟ هب كل ذلك صحيحا ، إنما أنت الآن في الواقع أمام حياة ، وأنت لم تزل قتي ... » (١)

ومن ثم تتجمع السنوات الثلاثمائة في نفسه لكي تعبر عن ليلة ، مجرد ليلة قضائها نائما في الكهف ، ولعله لو لم ينام هناك لما أحس بهذه الليلة ، ثم يستمر ميشيلينا في حياته الجديدة ، يدفعه قلبه وعاطفته إلى الإقبال عليها ، وتجدد ذاته مجالا لتحقيقها عن هذا الطريق . كان في وجود بريسكا الثانية « موضوع » لذاته ، وكان من الممكن أن تتحقق هذه الذات وتستمر بها الحياة من خلال هذه العلاقة ، هذا التوتر الخصب بين الذات والموضوع ، غير أن نفي حقيقة الزمن الموضوعية في ذات ميشيلينا ، وإيمانه بديمومة الزمن وذاتيته جعله يفقد ذلك التوتر كل خصوبة ، ويفقده كل حيوية وقدرة

(١) المسرحية ص ٩٩

خلافة . ذلك أن ميشيلينا كان يحب بريسكا الأولى لا الثانية ، وكان يحب بريسكا الأولى في الثانية . كان يحب صفات روحانية خاصة تميزت بها بريسكا الأولى لم تكن متوافرة في بريسكا الثانية . وميشيلينا يبحث عن الأشياء التي أحبها فعرفها ذات يوم في بريسكا الأولى . لأنها لم تمت في نفسه أو يتقدم بها العهد ، بل هي حية أبدا ، جديدة أبدا . لأنها صفات غير زمنية ، أي لا تتغير مع الأيام . وشيئا فشيئا تتكشف الحقيقة ، حقيقة أنه لم تقم بين ميشيلينا وبريسكا الثانية علاقة حب . والسبب في ذلك أنه أنكر حقيقة قيام الزمن ، وأنكر نتيجة لذلك كل تغير صادفه في « الموضوع » — أو في بريسكا الثانية :

« بريسكا : هيات لروح أحدنا أن يتصل بروح الآخر .

ميشيلينا : نعم . . . نعم . . . بلننا الهوة السجقة . . . هو ثلاثمائة عام .

بريسكا : بل شيء آخر . . . قلته أنت الساعة ولن أنساه : إن الأخرى ذات الصوت الملائكي أعرق قلبا وأجمل وداعة وأصق نفساً ! إذن أذهب إليها يا هذا ، فإن هذا الزمان كما قلت أنت لم يعد فيه صفاء في النفوس ولا عمق في القلوب ولا وداعة سماوية ولا شيء واحد من تلك الأشياء التي تحبها . . . » (١)

عندئذ تلاشى إمكانية الاستمرار في الحياة ، لأن ميشيلينا كان مرتبطا بشيء يعيش في ذاته — لأنه يعيش في تجربته بكل صفاتها الزمنية الخاصة — ولم يكن يرتبط مطلقاً بشيء تعرفه الحياة ، بموضوع زماني قائم . فهو حقاً قد انتهى بريسكا الثانية ، لكنه كان متعلقاً بالأولى . وقد أبت بريسكا الثانية أن تكون تمثالا ، وكان ذلك تنبيهاً لميشيلينا إلى الحقيقة ؛ الحقيقة التي لم يكن يريد أن يعرفها أو يراها ، وهي حقيقة الزمن ؛ لأن رؤيته لهذه الحقيقة معناها موته (٢) . غير أنه لم يكن بد من أن تخلص

بريسكا الثانية نفسها من ذلك الوجود الخيالى الذى يفرضه عليها ميشيلينا ، وذلك بأن تلفته إلى حقيقة الفاصل الزمنى بينهما لفتاً قوياً^(١) . وما يلبث ميشيلينا أن يصدع بالحقيقة ، لا لكى يعاود الحياة على أساس آخر ؛ بل لكى ينسحب من المعركة . يقول لبريسكا : « . إن بينى وبينك خطوة . . . بينى وبينك شبه ليلة . . . فإذا الخطوة بحار لانهاية لها ؛ وإذا الليلة أجيال . . . أجيال . . . وأمد يدي إليك وأنا أراك حية جميلة أمامي فيحول بيننا كائن هائل جبار : هو التاريخ ! نعم صدق مرنوش . لقد فات زماننا ونحن الآن ملك التاريخ . ولقد أردنا العودة إلى الزمن ولكن التاريخ ينتقم . . . الوداع »^(٢) . وهكذا فر ميشيلينا من الحياة بعد أن فشل فى أن يعيشها . وهو لم يفشل إلا لأنه أراد أن ينشئ علاقة بين ذاته وبين أشياء تعيش فى غير زمان ، أو تعيش فى زمان أبدي لا تعرفه الحياة الواقعة وإنما تعرفه الروح . ولما كان وجود بريسكا الثانية وجوداً زمانياً ، أى متحققاً فى زمان ، فقد كان من الصعب قيام علاقة حيوية بين ميشيلينا وبريسكا هذه ، ومن ثم لم يقم بينهما ذلك التوتر الخلاق الذى يصنع الحياة . كان لابد للزمن فى وجود بريسكا أن يثبت وجوده ، فكان الصراع بين الزمن وميشيلينا ، كان الصراع بين الواقع والحقيقة^(٣) ، وهو صراع انتهى — كما رأينا — بانتصار الزمن من حيث هو واقع ، على ميشيلينا بما تنطوى عليه ذاته من حقيقة .

وطبعى عند هذه المرحلة أن تنقلب القيم ، فالزمن الذى كان ينظر إليه على أنه وهم وخيال وحلم إذا به يصير حقيقة ، وإذا بالحقيقة التى كانت راسخة فى نفوس أهل الكهف تتكشف عن خيال وحلم ، ولا ينقذها فى آخر الأمر إلا معنى واحد ، كان لابد من التمسك به حتى

(١) المسرحية ص ١٣٥ . (٢) المسرحية ص ١٣٧ . (٣) انظر تعديداً للحقيقة والواقع فى الفصل الأول من الباب الأول .

لا تتناقض المسرحية مع ذاتها ، سواء من حيث السياق الفكرى أو البناء الشكلى . هذا المعنى هو الحب . فقد أحسست بريسكا بحب غريب لميشيلينا منذ أن رآته وإن أخفت ذلك فى نفسها ، وقد أيقنت بعد أن انتهت علاقتهما الدنيوية بانسحاب ميشيلينا إلى الكهف أن المسألة لم تكن مصادفة وأن ميشيلينا إنما بعث لها وبعثت هى له . ولذلك قررت أن تذهب لتستأنف حياتها معه فى الكهف . وهى تصل إلى الكهف قبل أن يهراق ميشيلينا الحياة ، وعندئذ يبرز الأمل فى استئنافهما الحياة معاً ، ونسمع ميشيلينا عندئذ يقول : « لست أريد الموت ... رباه ! أنقذنى . . . هاهى السعادة . . ها . . قد قهرنا . . الزمن . . القلب قهر . . »^(١) ولكن الأوان كان قد فات . كان من الممكن أن تستأنف الحياة قبل ذلك ، أما وقد قهر الجسد فلتتعانق روحاهما هناك ، فى عالمهما السرمدى ، أو لنقل فليعودا إلى حيث كانا ومن حيث بعثا .

ولعل ارتباط ميشيلينا فى الحياة قبل أن يفر إلى الكهف أول مرة بحب بريسكا — أى بمعنى أو بشعور — هو الذى جعل له ذلك الدور الكبير فى مصارعة الزمن حين بعث أطول مدة ممكنة . فكثيراً ما يستطيع الشعور أن يصمد أمام الحقيقة المبادية الملبوسة . أما مرنوش ويمليخا فلم يصمد كثيراً ، لأنهما لم يرتبطا — إلى حد بعيد — بمعنى صرف ، وإنما كانت حيلتهما علاقات مادية أو اجتماعية . ومن هنا كان إدراكهما لحقيقة الزمن وتأثرهما بها يختلف تماماً عن إدراك ميشيلينا لها وتأثره بها .

كان ارتباط ويمليخا فى الحياة بفنمه . وهو حين خرج يبحث عنها كان هذا محاولة منه لإعادة التوتر بين الذات والموضوع ، أى إيجاد حياة . أما الذات فهى ذاته ، وأما الموضوع ففنمه ، لكن ويمليخا لم يجد الفنم ، وعرف

حقيقة الفترة الزمنية التي تفصل ذاته عن موضوعها ، فلم يجد مناصاً من العودة إلى الكهف . لم يقل إن الزمن خرافة ، وإنه يستطيع أن يفرض عليه حقيقته الذاتية الخاصة ، وإنما أدرك بفطرته البسيطة أن الزمن قائم لا مشاحة فيه ، لأن آثاره واضحة ، فالتناس غير الناس ، والمدينة قد تغيرت معها ، وغنمه لا أثر لها .

إنها طريقة أخرى للتفكير في الزمن تلك التي تتمثل لنا في موقف بليخا وإلى حد ما — كما سنرى — في موقف مرنوش . وهي بدورها طريقة مألوفة تماماً . هذه الطريقة هي بناء مفهوم الزمن ليس خواصاً ، أو شخصياً أو تحدده التجربة ، بل عاماً ، موضوعياً ، أو يحده (التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية) في الطبيعة . . . وهو كذلك زمني العام الذي نستخدمه بمساعدة الساعات والمعايير الخ . . . لكي نخلق توافقاً زمنياً لخبراتنا الخاصة بالزمن من أجل الارتباط والنشاط الاجتماعي . ومميزات هذا المفهوم للزمن هي أنه مستقل عن كيفية مزاولتنا الشخصية الزمن ، وأن له ثبوتاً كامناً في ذاته ، وأهم من كل هذا أنه من المعتقد أنه يدل على تركيب موضوعي للطبيعة أكثر من دلالة على أساس ذاتي للتجربة الإنسانية .^(١)

هذا إذن هو الزمن العقلي . الزمن الذي يدرك العقل ويستطيع أن يفهم الحياة في إطاره . وهو زمن الذي انتصر على ميشيلينا ، لأن ميشيلينا كان له قلب ولم يكن له عقل ، وهو لهذا لم يصلح للحياة^(٢) . فإذا صنع بليخا حين أدركه ؟ لم يقاوم ، وإنما اعترف بالحقيقة الواقعة . لقد وجد نفسه وحيداً لا يربطه بالحياة سبب ؛ وأحس في نفسه الهرم وعد السنين الثلاثة ثمانية^(٣) . . . ينطبق هذا الزمن لم يكن من المعقول أن يجد بليخا

cit., p. 5 (١)

(٢) انظر المسر

(٣) انظر المسر

مجالاً لمتابعة الحياة ، لم يكن من الممكن أن يحدث التوتريين ذاته وأى موضوع ، لأنه لم يعد يرتبط بأى موضوع ، ولا يستطيع أن يفرض ذاته على أى موضوع .

إن الأثر المادى الملموس لفعل الزمن لم يدع ليمليخا أى فرصة للمقاومة . وكيف يفرض وجوده على حياة لم تنهياً لاستقباله ؟ . لو أنه عاش لعاش غريباً بين الناس . لقد صنع منه الناس قديساً كصاحبيه ، بل لأنهم حسبوه جنأً من الجن ، لا يأكل ولا يشرب ولا يأوى إلى سكن . ^(١) لقد اندثر ماضيه تماماً ، وأحلت معاملته ، فإن كان فى نفسه شئ منه فلم يكن بد من أن يحتفظ به لنفسه . على أنه آخر الأمر ذكرى ضئيلة .

أما مرنوش فقد كان ارتباطه القديم بالحياة يجمع بين المطالب المادية كيمليخا والمطالب المعنوية كيمشيلينا . كان مرتبطاً بزوجته وولده ، وكان يريد أن يحمل لولده هدية يدخل بها الفرح على نفسه . فعلاقة مرنوش بالحياة علاقة اجتماعية واضحة . غير أن الزمن لم يترك مجالاً لتوتر هذه العلاقة من جديد ، إذ كانت الزوجة وكان الولد قد قضيا منذ أمد بعيد . غير أن مرنوش لم يكن ليتراجع منذ اللحظة الأولى أمام ضربة الزمن القاصمة كما فعل ليمليخا ؛ فزوجته وولده ليسا فى المستوى الذى كانت فيه الأغانم بالنسبة ليمليخا . إنه يحب زوجته بلا شك ، لكن شعوره نحو ولده كان ذا دلالة معنوية أقوى . ومن أجل ذلك قاوم مرنوش — أو حاول أن يقاوم — الزمن قليلاً ، لأنه لم يكن يريد أن يقتنع بأن ولده الأثير إلى نفسه كان قد قضى فى سن الستين منذ زمن بعيد . لكن مرنوش ما يلبث أن يدرك حقيقة الزمن ، فيقتنع بالعودة إلى الكهف لاستئناف نومه أو موته الأبدى . لم يؤمن مرنوش بديمومة الزمن ولحظية التجربة ، أو بأى صفة ذاتية

تجعل الزمن وجوداً إنسانياً . وهو من أجل ذلك لم يؤمن بالبعث ؛ لأن عقله الذى أدرك موضوعية من ينكره ، ولأن تجربة البحث التى حدثت لهم قد ثبتت له فشلها . لقد كان ميشيلينا هو الذى أوهمهم بأنهم فى حلم ، والحلم وحده هو الذى يستطيع فيه الإنسان أن يعيش مئات الأعوام دون أن يشعر بمرها^(١) ، غير أن الحقيقة قد أثبتت بطلان هذا الحلم وانتصرت عليه .

* * *

هكذا حاول أهل الكهف بالتححرر من سلطان الزمن ، والعودة إلى الحياة بأرواحهم القديمة وبأسطورتهم القديمة ، حاولوا أن ينكروا حقيقة الزمن فكانوا بذلك حرباً على أنفسهم ، فبغير الزمان لا يمكن أن يتحقق وجود ، أى وجود فى العالم ؛ فالزمان هو العلة فى تحقق الوجود^(٢) . ولما كانت محاولة أهل الكهف قائمة فى أساسها على فرض وجود لهم خارج الزمان وفوق الزمان فقد صار من المستحيل عليهم البقاء فى حياة لا يستقيم فيها الوجود بغير امتزاج بين وجودهم الذاتى والحالة الزمنية . إن التوتر اللازم بين الذات والموضوع لقيام الحياة لم يتم ، لأن عنصر الزمن كان مفقوداً أو مهملاً . ومن أجل ذلك ارتد أهل الكهف إلى الكهف ؛ وانسحبوا من الحياة التى لم يتحقق لهم فيها وجود .

وهكذا تنسحب الأسطورة من الميدان لكى تنصرف الحقيقة الواقعة . وتنسحب معها الأحلام والخيال والقداسات جميعاً لكى تعيش فى عالمها الذى هى به أحق وأولى^(٣) .

(١) المسرحية ص ١٤٦ (من كلام ميشيلينا) .

(٢) انظر الدكتور عبد الرحمن بدوى ، الزمان الوجودى ص ٢٣٩ .

(٣) انظر المسرحية ص ١٢٦ .

هذه هي فكرة الحكيم في هذه المسرحية ، وهذا هو هدفها . ومن عجب أن بعض الباحثين المعاصرين رأى فيها نزعة انهزامية سلبية^(١) . والحق أنهم نظروا إلى المسرحية أو إلى فكرتها من وجه آخر لا من وجهها الحقيقي . ولست هنا في مجال دفاع أو تحمس ، فتحليلنا السابق للمسرحية يؤكد لنا عكس هذا الرأي . وأعجب من هذا — بعد ذلك — أن نجد فهم النقاد الأوربيين للمسرحية — وهو فهم موضوعي واسع الأفق — يقف ضد ذلك الرأي . فدعوة الحكيم الواضحة ، أو هدفه من هذه المسرحية هو — في غايته الاجتماعية — « القضاء على الوهم الذي طالما دأب خيال الشرق ، وزين له أنه يمكن أن يحيا حياة كأنها الأسطورة السرمدية ، حياة خارج حدود الزمان . . فإذا نظرنا من الزاوية الجديدة التي يقدمها لنا توفيق الحكيم وجدنا أنه لم يبق لنا غير العالم التاريخي ، وغير الزمان الذي تحدده الولادة الأولى والموت الأخير من طرفيه . لن نستطيع الأسطورة أن تقف أمام سلطان الزمن والتاريخ ، (أي الواقع) ، وإنه ي حسببت أنها انتصرت عليها فقد خدعت نفسها بالباطل ؛ ولا أمل للإنسانية إن هي أفلتت من أسر الزمان^(٢) .

وعلى هذا فالنظر إلى عودة أهل الكهف إلى الكهف على أنه هروب وانهزام أمام الحياة ، وأتينا في حاجة إلى الأدب الدافع المثير ، نظر قائم على غير أساس ؛ لأن أول ما يعترض تحقيق مثل هذه الغاية من أهل الكهف بصفة خاصة هو أن تسقط المأساة أو تفقد القصة عنصر المأساة فيها .

(١) انظر مجلة الحديث ، السنة الثامنة ، عدد ٢ ، ص ١٨ وكتاب « في الثقافة المصرية » للدكتور عبدالمظيم أنيس والأستاذ محمود العالم . ص ٨٣ وما بعدها ، والدكتور عبد القادر القبط في كتابه « في الأدب المصري المعاصر » ، ص ٧٣ — ٧٤ ، والدكتور محمد هادي في كتابه : توفيق الحكيم ، ص ١١٧ يؤكد فساد هذا النقد .

(٢) جورج ألبير آستري : مسرح توفيق الحكيم الفلسفي ، مجلة الآداب ، يوليو ١٩٥٧ ، ص ٣٧

وحياة أهل الكهف تعبر في جوهرها عن مأساة ، وعودة أهل الكهف إلى الكهف — وهو يقابل هزيمة البطل في نهاية كل مأساة — ضرورة ملزمة ، سواء من الناحية الفنية أو الموضوعية . ولم يقل أحد إن دسيسة البطل في المأساة هي دائماً الغرض الذي ترمى إليه المأساة وإلا أعد كل الأدب المأساوي أدباً انهزامياً يقوم ضد الإنسان ، وإنما تفهم المأساة من جهة الصراع فيها ومدى جوهريته بالنسبة لحياة الإنسان . ومن هنا كان الحكم واضحاً حين جعل الزمن ، أو التاريخ ، أو الواقع ، ينتصر على الهم والأسطورة والفكرة المجردة . فإذا فهمنا ذلك من المسرحية — سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة — كان ذلك حسب العمل الأدبي الذي يفتح أمامنا طريق النظر دون أن يلزمنا بخط السير .

فصل ثانى

الإنسان والمكان

حاول أهل الكهف أن يفرضوا لأنفسهم وجوداً أبدياً داخل حدود الزمان ففشلوا ، لأن الإنسان هو ابن الزمان الذى يعيش فيه ، ولن يقوم له وجود مالم يحدث التوتر الضرورى بين ذاته والوجود الخارجى ، أو الوجود الموضوعى للزمان . وقد رأينا كيف انتهى صراعهم للزمان إلى الهزيمة والانسحاب من الحياة ، وتمثلت بذلك مأساتهم .

غير أننا لو أمعنا النظر فى موقف أهل الكهف من الحياة لوجدنا أن الزمن لم يكن وحده هو العامل الحاسم فى تحديد هذه العلاقة ، لأن الزمان الذى انتصر عليهم لم يكن زماناً مجرداً ، ولو كان كذلك لربما انتصر أهل الكهف وفرضوا لأنفسهم الحياة التى يرجونها ، وإنما كان زماناً متلبساً فى المكان . فكل ما كشف به الزمان عن نفسه كان تغييراً شمل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة ، أى المكان ، فالتغيير الذى أصاب المكان من حياثة الزمان له هو الذى واجه أهل الكهف ، وهو الذى ردهم . كل ما فى الأمر أن هذا التغيير كان منظوراً إليه على أنه أثر للزمان أو أنه بفعل الزمان ، ومن ثم كان الزمان هو الطرف البارز فى مأساة أهل الكهف ، ولو شئنا الدقة قلنا إنه الزمان المتمكن — أى الملابس للمكان .

ويبدو أن ارتباط مفهوم الأبدية بالزمان هو الذى جعل أهل الكهف يتصورون أن غريمهم هو الزمان ولا ينظرون إلى العنصر المكاني للملابس له . ولو أنهم تصوروا الأبدية مرتبطة بالمكان كذلك لكان دفاعهم عن هذه الأبدية المكانية قبالة المكان المتناهى ، تماماً كما دافعوا عن الأبدية

الزمانية قبالة الزمن المتناهي . وهذه اللانهاية الزمانية هي التي جعلتهم — في الواقع — يتصورون قيام الزمن مستقلاً عن المكان ، وينظرون إليه بمفرده على أنه غريبهم .

أحقاً ينفصل الزمان عن المكان كما تصور أهل الكهف ؟ . أو بعبارة أخرى أيقوم الزمان منفصلاً عن المكان ؟ . وعندئذ يمكننا أن نتصور نوعين من الصراع مختلفين ومستقلين بين الإنسان والزمان من جهة ، وبين المكان من جهة أخرى ؟ .

في مسرحيات أخرى للأستاذ الحكيم نجد منه اهتماماً بإبراز ذلك الصراع بين الإنسان والزمن ، مؤكداً أن الزمن عامل حاسم في موقف الإنسان من الحياة ، وأن الزمن يفرض نفسه على الإنسان . يصنع ذلك في مسرحيته « لو عرف الشباب » وفي مسرحيته الأخرى « سر المنتحرة » ، ليؤكد في كل حالة أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش إلا في زمانه ، وأن محاولة الانفلات من هذا الزمان محاولة أساسها الوهم ، ونهايتها الفشل المحقق .

غير أن الحقيقة في هذه المسرحيات التي يعالج فيها الأستاذ الحكيم قضية الزمن في حياة الإنسان هي أنه لا يتحدث عن الزمن إلا من حيث آثاره ، وهذه الآثار لا يمكن تلمسها مطلقاً إلا متحققة في المكان . فشخص الحكيم إذن في هذه المسرحيات الثلاث كانت في الواقع إنما تواجه الزمان المكاني . كل ما في الأمر أن قضية الزمان تبدو عادة أكثر بروزاً نظراً لاهتمام الإنسان بها أكثر من قضية المكان (وهذا واضح في ميدان النظر الفلسفي بصفة خاصة) مما انعكست آثاره في الأعمال الأدبية الحديثة .

غير أن الحقيقة أن الزمان غير منفصل عن المكان ، وأن قضية

الإنسان لا تختلف إذا قلنا إنه في صراع مع الزمان أو مع المكان . على أساس أن نفهم من الزمان الزمان المكاني ومن المكان المكان الزماني . وقد أدرك هذه الحقيقة الفيلسوف والشاعر ، الفيلسوف بتفكيره والشاعر بتجربته .

أدركها وأكدها ألكسندر حين قال : « إن قليلاً من النظر المتأمل يكفي لبيان كيف أنهما (أى الزمان والمكان) يعتمد الواحد منهما على الآخر ؛ ومن ثم فليس هناك مكان بلا زمان كما ليس هناك زمان بلا مكان ، تماماً كما أن الحياة لا تقوم بغير جسم ، والجسم لا يستطيع أن يؤدي وظيفته من حيث هو جسم حي دون الحياة ، فالمكان بحكم طبيعته ذاتها زماني والزمان مكاني ^(١) » . وقد رتب على ذلك أنه « ليست هناك لحظة زمانية بغير موضوع في المكان ، ولا موضع في المكان بغير لحظة زمانية . . . فالموضوع يتمثل في اللحظة واللحظة تشغل موضعاً . وليس هناك تلك الأشياء التي يقال لها مواضع أو لحظات تقوم بذاتها ، كل ما هناك لحظات موضوعية أو أحداث صرف ^(٢) » .

وإذا كان الزمان بالنسبة للمكان هكذا كالروح بالنسبة للجسم فإن معنى ذلك أنهما يكونان معاً وحدة حيوية لها صفاتها الخاصة الجديدة . وهذه الصفات الجديدة ليست مجموع الصفات الزمانية والصفات المكانية . وإنما هي صفات ذات طبيعة موحدة ؛ تماماً كما أن الكائن الحي ليس مجموع صفات الروح والجسم وإنما تستقل صفاته عن صفات هذين العنصرين مستقلين . والاتجاه العام عند ألكسندر إلى تأكيد هذه الوحدة بين الزمان

S. Alexander : Space, Time and Deity; Macmillan, London (١)
London 1934. vol. 1, p. 44.
Ibid; p. 48. (٢)

والمكان على أسس أنها ضرورة : فالزمان والمكان يرتبطان [عنده] ارتباطاً قوياً لا من الناحية النفسية والطبيعية فحسب ، بل من الناحية الوجودية *Ontologically* كذلك . (١) .

وقد كان من هذا المزيج تلك البنية الزمكانية (الزمانية المكانية *Space - time*) التي تعبر عن الوجود المتشبي : أو الشيء الموجود أو القائم ، أو لنقل عن المكان المتزامن . غير أن المألوف في الحياة العادية — فيما يبدو — أننا لا ننظر إلى هذه البنية الوجودية هذا النظر ، وإنما الأغلب — ولعل ذلك لداعى السهولة في التناول — أننا ننظر إلى الزمان والمكان على أنهما مستقلان وإن كانت بينهما علاقة . وألكسندر نفسه لا ينكر أننا أكثر إلفاً من الناحية النفسية للزمان والمكان عن الزمكان . (٢)

وهذا الذى ألفناه فى النظر إلى الزمان والمكان من الناحية النفسية هو الذى تمثل فى تجربة الشاعر العربى القديم حين قال يعقته المشهور :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع
فالشاعر هنا لم يتفصل مفهوم الزمان عن مفهوم المكان لديه ، بل لقد أدرك تداخلهما أو على أقل تقدير ما بينهما من علاقة . فالليل توقيت زمنى هو بالنسبة إليه فى حكم المستقبل لأنه لم يدركه بعد إن كان لا بد — من حيث هو مستقبل — أن يدركه . والمنتأى تحديد مكانى يتضمن معنى البعد . وعلى هذا البعد التقى الزمان والمكان فى نفس الشاعر ، فاستقر فى نفسه أنه لا مهرب له ، لا من الزمان ولا من المكان ، لأن الزمان هنا قيد المكان

M. F. Cleugh : Time, and its importance in modern (١)
Thought; Methuen & . Co., London, 1937, p. 129.
Ibid ; p.135 (٢)

(الليل قيد المتأني) : ومن هنا ارتبط البعد المكاني بالبعد الزماني ، ولم يستطع الشاعر أن يتمثل واحداً منهما مستقلاً عن الآخر . كان يستطيع أن يقول مثلاً : فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن الليل بعيد ، وعندئذ يكون مفهوم الزمان وحده هو الذي حدد موقف الشاعر . غير أنه قال في الحقيقة — أو كأنه قال — فإنك كالزمان الذي هو مدركي وإن خلت أن المكان (أى مكان هذا الزمان) بعيد . ومن هنا كان إدراك الشاعر لذلك ارتباط الجوهرى بين الزمان والمكان ، ومن خلال تجربته لا من خلال مجرد النظر ، فلم يقم الزمان وحده أو المكان وحده في هذه التجربة . لقد شاء الشاعر هنا الانطلاق في الزمان فعاقه المكان ، تماماً كما حدث لأهل الكهف . وكل ما هنالك من فرق هو أن الشاعر كان أكثر بصراً بحقيقة المكان فلم يغامر ، في الوقت الذي أغلق فيه أهل الكهف عيونهم عن الصفة المكانية للزمان فغامروا .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن الأستاذ الحكيم حين كتب أهل الكهف واختار لها قضية الزمن في حياة الإنسان — كما صنع في غيرها من المسرحيات — لم يشأ أن يمزج في تجربتهم الزمان بالمكان ، وإن كان الواقع أن الزمان الذي ناضل أهل الكهف ضده هو الزمان المكاني . وكذلك كان موقفه — كما سنرى — في مسرحية « شهر زاد » ، إذ اختار هذه المرة قضية المكان في حياة الإنسان وجعل لها المكان الأول . وهو إذ يصنع ذلك عن وعى يكشف لنا عن منهج تحليلي تصح فيه النتائج بالقياس إلى التحليل ولا تصح بالنسبة للواقع ، إذ الواقع الإنساني لا يعرف الزمان وحده والمكان وحده ، والإنسان لا يواجه هذا مستقلاً عن ذلك ، بل إنه في جهاده المستمر لتحقيق وجوده إنما يرتبط بالزمان والمكان معاً دائماً في توتر خلاق .

ومهما يكن من أمر فينبغي أن نمضي الآن إلى الوجه الآخر من قضية

الزمان في حياة الإنسان ، وهو قضية المكان كما صورها الحكيم في
« شهر زاد »

* * *

و « شهر زاد » مسرحية يغلب عليها الطابع الشعري ، ولذلك يصعب تلخيصها . على أنها لا تختلف في إطارها الأساسي عن الصورة الشعبية المعروفة ، وهي أن شهر زاد استطاعت بقصصها الجميلة الشائقة أن تصرف شهريار الملك عن جريمته التي دأب عليها منذ أن صادف عبداً في فراش زوجته الأولى فقتله وقتلها معه ؛ إذ ظل من يومها يبني كل ليلة بفتاة عذراء حتى إذا طلع النهار طوح برأسها . فهذه القصص استطاعت شهر زاد أن تشفي نفس الملك وترده إلى العقل .

وأدباؤنا المعاصرون الثلاثة الذين استخدموا هذه القصة في أعمال مسرحية ، وهم توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة ، قد احتفظوا جميعاً في مسرحياتهم بشخصيتي شهر زاد وشهريار وبالذور الذي قامت به الأولى بالنسبة للثاني . غير أنهم اختلفوا بعد ذلك في اختيار الشخصيات الجانبية . وكذلك الأمر بالنسبة لإطار الحوادث ؛ فقد اختار كل منهم نقطة لبداية مسرحيته تحركت منها الأحداث إلى النهاية . فالحكيم مثلاً قد بدأ المسرحية بعد انقضاء ألف ليلة وليلة على ارتباط شهريار بشهر زاد ، أي بعد أن انتهت قصصها ، في حين نجد باكثير في مسرحيته « سر شهر زاد » يبدأ من البداية ، وأعني بالبداية هنا حياة السعادة التي كان شهريار يعيشها في كنف زوجته الأولى بدور ثم حادثة العبد الأسود معها (وإن كان باكثير قد وجه هذه الحادثة توجيهاً آخر) ، ثم وقوع الاختيار على شهر زاد ضمن العذارى التي صار الملك شهريار يختارهن ليقضى مع كل واحدة ليلة .. الخ .

أما عزيز أباظة فقد بدأت مسرحيته (الشعرية) المسماة «شهر يار» في أثناء الليالي - ليالى شهر زاد مع الملك شهر يار . ومن غير شك كان لكل إطار من هذه الأطر أهميته الخاصة في توجيه فلسفة المسرحية ، غير أننا نستطيع في اطمئنان - بعد دراسة هذه المسرحيات الثلاث - أن نؤكد أن مشكلة المكان لم تبرز في واحدة منها كما برزت في «شهر زاد» الحكيم . فباكثر وضع نصب عينيه ما يمكن أن يسمى « عقدة شهر يار » . وكان هدفه - فيما أرى - هو تحرير شهر يار ، وقام هذا التحرير على أساس نفسى ، إذ جعل الحادث المشؤم - حادث خيانة زوجته الأولى بدور له - يأخذ معنى آخر غير معنى الخيانة الذى استقر فى نفس شهر يار ، وكان السبب فى عذابه وعذاب الناس معه ، فقد جعل باكثر هذه الحادثة محاولة من جانب بدور لامتحان حب شهر يار لها ومدى غيرته عليها . فبدور هى التى دبرت الحادث ، ولم يكن فى تقديرها أنه سيتطور إلى القضاء عليها وعلى العبد جميعا . غير أن شهر يار يتغير بعد هذا الحادث ويتغير موقفه من النساء ومن الحياة بعامة ، ويمضى فى تقشيره العذارى حتى يأتى دور شهر زاد فتصرفه بقصصها عن سفك دمها ودم العذارى الأخريات معها وإن لم تستطع أن تصرف باطنه عن التفكير فى حادث الخيانة - ففى اللا شعور كان الحادث ضاربا بجذوره ، فكان شهر يار يستيقظ من نومه كل ليلة - دون أن يدري - فيجرد سيفه ويذهب إلى حجرة بدور ليقتل شبحها وشبح العبد معها ثم يعود ، وعلى هذا لم تستطع شهر زاد أن تحرر نفس شهر يار وإن هى حررت عقله . وهى لكى تحرر نفسه كان لا بد لها أن تلقى فى روعه أن الخيانة فى ذلك الحادث لم تكن حقيقة . ولذلك نجدها تدبر حادثاً كالحادث نفسه ، مع تغيير طفيف لكنه تغيير جوهري ، إذ ألبست إحدى جواريزها ملابس زوجها العبد ، حتى إذا ما ثارت نفس شهر يار ، وبدا يشك فى شهر زاد نفسها ويوجه إليها السباب ، وجرد سيفه لينقض على العبد ، تكشف له

التدبير ، وأدرك أنه إنما نجى على بدور وهو يعرف أنها كانت بريئة .
لقد قتلها لأنه كان يريد الخلاص منها لا لأنها خاتته مع العبد . هذه هي
الحقيقة . وقصة الخيانة ليست إلا تبريراً نفسياً لرغبته في التخلص منها
والانطلاق في شهواته وملذاته . لقد كان شهر يار مذنباً وإن كان هو
قد حاول إبعاد الذنب عن نفسه . وأحلامه التي كان يقوم ليقول فيها شبحي
بدور والعبد لم تكن إلا محاولة من شعوره الباطن لإبعاد الذنب الذي
جنّاه عن أن يصل إلى ضميره . . . كنت تطلب الماسكة بدور لتسوغ قتلها
لنفسك حتى لا يؤنبك ضميرك فيكدر عليك الصفو الذي كنت فيه ،^(١) .
وكان تدبير شهر زاد لنفس الحادث على النحو الذي صنعتته تفجيراً للجرح
شهر يار الذي اندمل على فساد لينخرج مافيه من الأذى حتى يندمل على طهارة
ونقاء . وكأن بالكثير هنا يعكس فكرة « هيدجر » في الذنب ؛ فشهر يار لم
يستطع أن يعود إلى ذاته الأولى مع بقاء شعوره بذنبه ، وكان لابد لتحرير
ذاته من التخلص من حالة الشعور بالذنب ، وعندئذ لابد من البدء بإشعار
الذات بهذا الذنب على نحو واضح من خلال الضمير ، ثم يأتي بعد ذلك
تخليص الذات عن طريق إرضاء هذا الضمير . وهيدجر يقول : « في الضمير
يستدعى الوجود ذاته »^(٢) . وبوبر يعقب على ذلك بقوله : « إن الوجود
الذي لم يستطع أن يصل نتيجة ذنبه إلى كينونة يستدعى ذاته لكي تتذكر
الذات ، لكي تحرر ذاتها فتصير ذاتاً ، لكي تخرج من « لا واقع » الوجود
إلى « واقع »^(٣) . ولذلك نجد رضوان الحكيم بعد أن تكشف لشهر يار

(١) المسرحية ، ص ١٣٥ ، من كلام رضوان الحكيم إلى شهر يار .

(٢) Martin Buber : Between Man and Man, tr. by Ronald Geogor Smith, Kegan Paul . London , 2 nd .
impr . 1947, p . 165 .

Ibid. . p . 165 (٣).

ذنبه وتأذى ضميره يشير عليه بأن يكفر عن هذا الذنب بأعمال خيرة إيجابية .
وبذلك يعود شهریار لإنساناً سوياً من جديد . ثم يقرر الابتعاد عن القصر
بكل ذكرياته ، والخروج إلى الحياة في رحلة كرحلات السندباد ، وتخرج معه
شهرزاد كذلك .

وهكذا ابتعد باكثر تماماً عن قضية المكان .

وأما عزيز أباطة فلم ينصرف تماماً مثل باكثر عن مشكلة المكان .
وقد ركز اهتمامه على علاقة الملك شهریار بالشعب وبوزرائه ورجال
بلاطه ، مبدئاً كيف أن شهرزاد — رغم ما تبذله في لياليها معه — لم تستطع
أن تقضى تماماً على نزواته وحبه للدماء تسفك من وقت إلى آخر . فسوء
حال الناس كانت نتيجة لسوء حال ذلك الملك منذ أن خاتته زوجته مع
العبد . ولسنا هنا في مجال التقدير أو الحكم ، إلا أن تكلف الحديث عن
سوء حال القصر وسوء حال الشعب من خلال هذه القصة على النحو الذي
قدمه المؤلف كان واضحاً ، حتى إنه ليغطي على جرهر الصراع في المسرحية
ويذهب بمعاله . ومن الضروري هنا الإشارة إلى أن باكثر قد عكس
الصورة الاجتماعية نفسها في مسرحيته ، ولكن دون أن يتكلف لها شيئاً ،
أو يتركها تطغى على جوهر المسرحية .

على أننا قد نستطيع من استجلاء صورة شهریار عند عزيز أباطة أن
ندرك محوراً للمسرحية له أنه أن يكون المحور الذي أراد إليه المؤلف .
فشمس — وهي بمثابة أم شهریار — تحدثنا عن صورة الحياة التي صار إليها
أمير شهریار ، وتفسرها ، ثم تشير بالعلاج :

إنه شر مجبر ، شر نفس فدحتها فواجع الأقدار
فمضت في جراحها تنشد اللذ ة عبا من الدم الموار

لو مسحنا أقداءها انقشع الليل فعاتت مجلوة كالنهار (١)

فشهر يار مجبر فيما يرتكب من شرور ، وهو ينشد اللذة يداوى بها
جرحه ، ولا نجاة لهذه النفس إلا أن تزال شرورها فتعود نقية .

وشهر يار نفسه يؤكد لنا هذه الجبرية ؛ فعند ما تذكره شهر زاد بالسماء
— وقد رأت عسفه مع أبناء الشعب واضطهاده وتغذيه لهم — يقول لها :
أمنذرتي . بعقاب السماء ؟ لقد رضت نفسي فلم تأتمر
وما لي أسأل عن جهلة إذا سلب الله مني البصر

وعلى هذا النحو يبدو شهر يار شخصية مغلقة ، لا تكاد نخس بالدور
الذي يمثله ، إلا أن يكون الإنسان الذي اضطرت له الظروف لأن يكون
شريراً . ولذلك تبدو الآيات التالية لهذين البيتين نقلة نفسية غريبة
لا ترتبط بما قبلها إلا بتعسف . فشهر يار يستمر فيقول :

وددت لو أني ركبت البحار	إلى مجمل مقفر لم يزر
أخوض له عبر أثابجها	روابي منهارة المنحدر
وأطوى الفيافي فيها السباع	وفيهما الأفاعى وفيها البشر
فأقضى به العمر بين المقام	إذا ما أطباني وبين السفز
ولكن هبيني هجرت الديار	فهل تهجر النفس هذا المدر (٢)

فشهر يار هنا رجل أخذته الحماسة حتى صار كالسندباد في تشوقه الدائم
إلى الرحلة والمغامرة . وهو هنا يريد بهذه الرحلة الانطلاق بنفسه من قيد
المكان ، من قيد الجسم ، من قيد الطين الذي لو ثبث به .

وهذا الأمل الذي حدث به شهر يار نفسه في أوائل المسرحية هو الذي
تحقق في نهايتها بعد أن وفقت شهر زاد في أن ترد إليه عقله . ويبدو أن
فكرة التكفير عن الذنوب كانت علاجه ، إذ نجده في نهاية المسرحية يقول :

(١) المسرحية ص ٩ .

(٢) المسرحية ص ٣٣ .

... سامضى ضارباً في تخومها . عتادى وأزوادى بصيرة فاحص
أطوف بيديت الله ثم تقودنى نجوى فأقفوهديها غيرنا كص^(١)
ففى زيارته لبيت الله تكفير عن ذنوبه ، وتنقية لنفسه ، ثم فى أسفاره
تحصيل للحقيقة عن طريق عقله الفاحص لكل شىء .

وإذا لم نستطع أن نجمع خيوط هذه المسرحية حول هدف واحد
فلنا العذر ؛ فالمؤلف نفسه فى المقدمة التى كتبها لهذه المسرحية لم يستطع أن
يصور لنا القضية التى تدور حولها المسرحية . أما مسألة التلبيح بمفاسد الحياة
فى القصر وفى الحكومة والتعريض بسياسة الملك آنذاك فشئ آخر لم يكن
يستدعى قصة شهرزاد بصفة خاصة .

* * *

ونعود إلى « شهرزاد » الحكيم لأنها المسرحية التى جعل المؤلف فيها
نصب عيليه مشكلة المكان ، فارتبطت بها شخوص المسرحية وأحداثها .
وليس يخفى على قارئ المسرحية أن الهموم التى تعترض نفس شهر يار كلها
كانت ترجع إلى المكان الذى كان يحس بنفسه سجيناً فيه .

أيمكن أن يكون « المكان » حقاً سجنًا للإنسان ؟ هكذا كان بالنسبة
لشهر يار ، ولو لم يكن كذلك لما قامت المأساة . إن شهر يار لم يشأ أن يحقق
ذاته فى حدود المكان الزمانى وإنما تآقت نفسه إلى نوع آخر من المكان
فتلاشى بذلك من حياته إمكانية التوتر بين الذات والموضوع ، أو لنقل
إمكانية الحياة فى نطاق الحقيقة الواقعة .

كان شهر يار قبل أن يعرف شهرزاد جسداً بلا قلب ، كان شهوة عارمة
ولا شئ غير الشهوة . كان فى أقصى الطرف من حياة الإنسان حين يرتبط

بالطين وباللحم . وهو من أجل ذلك كان وجوداً معطلاً . إذا صح أنه كان وجوداً على الإطلاق :

« الوزير : إنك فعلت أكثر من هذا : إنك بعثته .

شهر زاد : أميتاً كان هو ؟

الوزير : كان أكثر من ميت . كان جسداً بلا قلب ، ومادة بلا روح

شهر زاد : وماذا تراني صنعت به ؟

الوزير : خلقته من جديد (١) ،

قصت عليه شهر زاد قصصها التي استمرت ألف ليلة وليلة فأخرجته من همجيته ، ولكن إلى أي شيء أخرجه ؟ إنها لم تصنع منه إنساناً عادياً ، إذ انتقلت به تلك الأفاقيص من النقيض إلى النقيض . لقد جعلت منه لغزاً محيراً ؛ إذ تغيرت نظرتة إلى الحياة « وكأنما كشف لبصيرته عن أفق آخر لا نهاية له . . . فهو دائماً يسير مفكراً ، باحثاً عن شيء ، منقباً عن مجهول (٢) . . . » كل شيء بالنسبة إليه صار موضع تفكير ، سواء في ذلك أكبر الأشياء وأصغرها . ولا غرابة عنده إذ يبيع جلاديه سيفه لأبي ميسور صاحب الخان حيث يتعاطى بثمانه بعض المخدرات . لقد كانت مهمة الجلاد في حياة شهر يار قد انتهت فلم يعد به حاجة إليه . انتهت قصة العذارى والتطويح برءوسهن مع الصباح ، ولم تعد حادثة خيانة زوجته الأولى تثير فيه روح النعمة والتشفي ، بل صار كل ذلك منه موضع نظر وتأمل ، مجرد نظر وتأمل .

كان شهر يار قد شبع من الأجساد فلم يعد يتشوف إليهما ، وكذلك شبع

(١) المسرحية ص ٤٩ .

(٢) المسرحية ص ٥٢ .

قلبه من حب شهر زاد فلم تعد نفسه تهفو إليها وإن لم يكرهها . لقد فقد
شهر يار الشهوة ، كما فقد الحب والكراهية على السواء . « إني براء من
الآدمية ، براء من القلب ، لا أريد أن أشعر ، أريد أن أعرف » (١) .

فإذا كانت شهر زاد قد نجحت في أن تقصيه عن حياة الهمجية ، وعن
الانهماك في حياته الجسدية ، فإنها في الحقيقة لم تحتفظ به لنفسها ، إذ لم يعد
ينفعل بجمالها ولا يهفو بعاطفة نحوها .

« شهر يار : ... لن أعود إلى جسدك الجميل . لن يسكنني ريق ثغرك ،
ونفخ شعرك ، وضمت ذراعيك . شبع من الأجساد ، شبع
من الأجساد ... »

شهر زاد : أصبحت لا تشعر .

شهر يار : لا أريد أن أشعر . كنت قبل أشعر ولا أعى . اليوم
أنا أعى ولا أشعر ، كالروح » (٢) .

فماذا صارت شهر زاد إذن بالنسبة إليه ؟ لم تعد جسداً جميلاً كما كان
العبد يرى فيها ، ولم تعد قلباً كبيراً كما كان الوزير المحب يرى فيها ، وإنما
تمثل شهر زاد عند شهر يار الروح المنطلق في الطبيعة . إنها « عقل عظيم » (٣) ،
إنها السر الكامن في الطبيعة ، إنها كالطبيعة تماماً . « تبدى لنا من حسننها
وتحجب عنا سرها » (٤) .

لقد صارت بالنسبة إليه لغزاً يستعصى فهمه . وقد خيل إلى شهر يار
أنه لن يدرك ذلك السر ، ويحل ذلك اللغز ، إلا إذا استطاع أن يكون
فكراً محضاً ، أن يكون روحاً بلا جسد . فهو لم يكن ليتحد بذلك العقل
الكبير إلا إذا كان هو نفسه عقلاً كبيراً ، إلا إذا تخلص من كل علاقته

(٢) المسرحية ص ٩٩

(٤) المسرحية ص ٧٨

(١) المسرحية ص ٦٩

(٣) المسرحية ص ٧٥

المادية والعاطفية بالحياة . ولقد خلصته شهر زاد من شهوة الجسد فبقى عليه أن يتخلص من عاطفته كذلك . عندهذا يفكر في الهروب من شهر زاد نفسها :

« قمر : فلترافقك الملكة إذن .

شهر يار : هي ؟ وفيم الرحيل ؟ (١) . أليس ارتباطه بشهر زاد معوقا له عن إدراك الحقيقة ، الحقيقة التي ينشدها وراء الأشياء ، أو السر الكامن وراء الطبيعة ، أو العقل السكلي المتجاوز لكل الحدود والقيود .

وشهر يار إذ يفكر في هذا الهروب إنما يفكر في الواقع وفي الوقت نفسه في الهروب من نفسه :

قمر : المحبون لك تهرب منهم !

شهر يار : ومن نفسي أيضاً .

قمر : يار حمة الله .

شهر يار : أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود ، وأنطلق . . أنطلق .

قمر : إلى أين ؟

شهر يار : إلى حيث لا حدود (٢)

لقد شاءت شهر زاد أن تعيد شهر يار إلى نفسه فإذا بها قد دفعته إلى الخلاص من نفسه . وهو حين استنفد كل مافي الحياة من ملذات لم يعد يطلب لنفسه سوى شيء واحد هو الموت .

« شهر زاد : لماذا ؟ ما الذي بك ؟

شهر يار : ليس في الحياة من جديد . . . استنفدت كل شيء .

شهر زاد : الطبيعة كلها ليس فيها لذة تغريك بالبقاء ؟

شهر يار : الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق على الخناق (٣)

(٢) المسرحية ص ٩٠

(١) المسرحية ص ٨٩

(٣) المسرحية ص ٦٦ - ٦٧

فشهر يار يريد الموت لا لأنه يريد القناء ، بل لأنه تصور فيه خلاصه من كل روابطه الجسمانية والعاطفية بالأرض . إنها محاولة لترك الأرض أو لترك المكان . وقد تساوى في نظره الموت والانطلاق من أسر المكان ، فبرزت عنده ضرورة الرحيل والسفر إلى غير نهاية ، فماذا استطاع شهر يار أن يحقق من ذلك ؟ لا شيء ؛ « هجر الأرض ولم يبلغ السماء ؛ فهو معلق بين الأرض والسماء » (١) .

ولقد حاولت شهر زاد أن تعيده إلى الأرض مرة أخرى . حاولت أو تنقذه من عقله كما أنقذته من جسده ، فعادت تمثل أمامه نفس الحياة التي دُفعت به ذات يوم إلى الهمجية والاستغراق في الجسد ، وذلك بأن اتخذت من العبد عشيقاً لها . غير أن شهر يار الذي كان قد تخلص من كل مطالب الجسد ، والذي كان قد قطع كل ما بينه وبين الحياة البشرية من علائق ، لم تهتز في رأسه شعرة واحدة حين خرج العبد أمام عينيه من وراء الستار . أما الوزير قمر فقد انتحر أمام هذا الموقف :

شهر زاد : لقد كان رجلاً .

شهر يار : نعم قد كان رجلاً .

شهر زاد : أما أنت يا شهر يار .

شهر يار : أنا ؟ من أنا ؟

شهر زاد : أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ، ينخر فيك القلق .
ولقد حاولت أن أعيدك إلى الأرض فلم تفلح التجربة . (٢)

أجل ، حتى هذه التجربة لم تفلح . لم يعد شهر يار إذن صالحاً للحياة ؛ لأنه بعد أن ترك الأرض وتخلص من سجن المكان لم يعد يرغب في العودة إليها :

« شهریار : لا أريد العودة إلى الأرض
شهرزاد : لقد قلتها يا شهریار ؛ لا شيء غير الأرض .
شهریار : وداعاً إذن يا شهرزاد ! » (١)

وكان هذا هو الوداع الأخير ؛ فقد انطلق شهریار إلى حيث لا يعرف
أحد . وعلى هذا النحو انتهت المأساة بانتصار الأرض . . . لا شيء غير
الأرض . . . أى بانتصار المكان وهزيمة « اللامكان » .

إن محاولة الإنسان للهروب من جسمه ومن المادة كفيلاً بأن يزعزع
وجوده ، تماماً كاستغرافة الكلى في مطالب الجسم المادية . فالجسم مرتبط
بالأرض أبداً . وكل محاولة لإنكار الجسم والانفلات منه تعد عبثاً .
وقد يصطنع الإنسان وسيلة للهروب من هذا الجسم كما صنع الجلاّد بتعاطيه
مخدرات أبى ميسور ، لكن هذا التخدير وقى ، لا ينفصل فيه الجسم
عن الأرض أبداً ، وما يلبث الإنسان — بعد شطحاته — أن يعود إليه :

قمر : مولاي ! هذا جلاّدك القديم !
شهریار : غائب أين ؟ وكيف ترك ساقه ها هنا ؟
الجلاّد : تركها مزروعة في الأرض . وهل خلقت الساق لتسير ؟
شهریار : عجيباً ! ولم خلقت الساق إذن ؟

الجلاّد : لتبقى مزروعة في الأرض ، تحمل الجذع والأغصان والأفنان (٢) .
لكن شهریار لم يكن ليعتقد هذه الحقيقة ، بل على العكس كان
يحاربها . وقد خرج أول مرة يجوب أقطار الأرض ظناً منه أن هذا هو
طريق الخلاص من الأرض ، لكنه عاد من حيث بدأ . لم يكن انتقاله
من المكان إلا إلى المكان . وتغيير المكان على هذا النحو كان تغييراً وهمياً ،

(١) المسرحية ص ١٦٩

(٢) المسرحية ص ١٢٨ .

لان الحقيقة الواقعة كانت ماتزال قائمة ، وهى أنه جسم ، وأن الأرض مكان ، وكل ماقد يحدث من تغيير هو أن يتشكل الجسم كل مرة وفق المكان الجديد . «أولست كالماء يا شهرزاد ؟ سجيناً دائماً كالماء ؟ نعم ، ما أنا إلا ماء . هل لى وجود حقيقى خارج ما يحتوى جسدى من زمان ومكان ! حتى السفر أو الانتقال إن هو إلا تغيير إناء بعد إناء . ومتى كان فى تغيير الإناء تحرير للماء ؟» (١) ،

إن شريار يشير هنا إلى ما يحتوى جسده من زمان ومكان ، وإن كنا نحسب أن الإشارة هنا إلى الزمان جاءت عرضاً ، لأنه لم يحدث أن شعر شريار بأنه يعيش فى غير زمانه كما كان الحال مع أهل الكهف ، وإنما كان همه دائماً هو الانطلاق من المكان ، من الأرض وكل ما يرتبط بالأرض . وقد سبق أن رأينا فى طريقة بناء مسرحية أهل الكهف انعكاساً للفكرة التى خرج أهل الكهف يدافعون عنها ، إذ أنهم بدءوا من الكهف وانتهوا إليه ، وكان فى ذلك تصوير لفكرة الديمومة الزمنية ، وهى الخاصية الجوهرية للزمان فى التجربة الإنسانية . وهنا فى مسرحية شهرزاد نلاحظ نفس الفكرة . فقد رأينا شريار نفسه يخرج فى رحلته لكي يفلت من ربة المكان المحدود ، لكنه فى كل حالة من حالاته كان مرتبطاً بالمكان . فأى مكان نزل فيه كان كأي مكان آخر ، حتى أنهى إلى المكان الذى بدأ منه إذ عاد إلى القصر . ومن ثم تلاشت البداية فى النهاية ، وأقفلت الدائرة :

«هأنذا فى القصر من جديد ! إلام انتهيت ؟ إلى مكان البداية . كشور الطاحون ، على عينيه غطاء ، يدور ثم يدور وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام فى طريق مستقيم» (٢)

ألا تبرز لنا هنا فكرة الديمومة المكانية ؟ إن الأبدية الزمنية التى عاش فيها أهل الكهف وأرادوا أن يفرضوها على الزمان المحدود لا تختلف

مطلقاً عن إحساس شهريار بأبدية مكانية يعيش فيها متكرراً للكان المحدود .
وكما يختلط في التجربة الإنسانية ماضى الزمان ومستقبله في اللحظة الحالية ،
أى تتلاشى فكرة الأبعاد الزمانية المألوفة في الحياة العادية ، فكذلك
اختلط الأمام والخلف في نقطة واحدة (هنا) ^(١) ، وتلاشت أمام شهريار
الأبعاد المكانية إنا لانسير ، لانتقدم ولا نتأخر ، لا نرتفع
ولا ننخفض . إنما نحن ندور . كل شىء يدور . تلك هى الأبدية . . . ^(٢) .

وقد بعث أهل الكهف ليصنعوا دورتهم الزمانية تلك ، كذلك صنع
شهريار دورته المكانية ، فلم يكن من تطوافه في الآفاق إلا فقدان ذاته .
وفي نهاية الدورة عاد أهل الكهف ليستأنفوا حياتهم فيه ، حياتهم الأبدية ،
وكذلك شهريار بعد أن دار دورته ، عاد إلى الدوران مع الأسطورة
في آفاق الأبدية .

إن شهريار رجل هالك ، لم يعد يصلح للحياة . لقد أصابته الشيخوخة ،
شيخوخة الجسم وشيخوخة القلب ، فكيف يمكن له أن يواجه الحياة ؟
حسبه الأسطورة يعيش فيها ، أما الحياة فلشهريار آخر ، شهريار جديد ،
يولد غضاً ندياً من جديد ، أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت ! ^(٣)

وبهذا تتوارى الأسطورة أمام الواقع ، وتراجع الفكرة المتعالية
أمام التجربة ، وتنفصل الذات عن الموضوع لتعيش في ملكوتها المتعالى
الخاص ، حيث لا تجربة ولا واقع ، وحيث العقل الصرف ، حيث لا حدود

(١) وهذه الفكرة تطالها كذلك بطريقة أخرى عند ألكسندر ، حيث يذهب إلى أن
الكان في ذاته إذا نظرنا إلى طامه المميز من حيث هو مجموع وجود متوافق زمنياً فإن الأجزاء
فيه لا تتمايز . فكما أن الزمن قد صار من حيث هو وقتي إلى مجرد « آن » فكذلك المكان
من حيث هو مجرد مكان موضعى يصير بلا ميزات blank ، أى أنه لا يحدد بأبعاد (انظر :
(Alexander : op. cit , vol. 1 p. 47)

(٣) المسرحية ص ١٧١

(٢) المسرحية ص ١٦١

ولا قيود ، حيث لا زمان ولا مكان .

قد يفكر أهل الكهف في الخروج إلى الحياة مرة أخرى (فقد ترك لهم الحكيم في داخل الكهف معولا يفتحون به لأنفسهم ثغرة إن هم أرادوا) وقد يفكر شهربار بعد تطوافه في الآفاق اللانهائية في أن يعود للحياة الراقعة مرة أخرى ، غير أنهم جميعاً حين يعودون (وقد ترك الحكيم لهم فرصة هذه العودة) لابد أن يعودوا بعد أن يطرحوا عن أنفسهم فكرة المطلق والأبدى ، بعد أن يلغوا الأسطورة والوهم والأحلام ، لكي يستطيعوا الانخراط في التجربة الإنسانية التي يعيش فيها سائر الناس ، لكي يستطيعوا تحقيق وجودهم ^(١) بخلق التوتر اللازم لهذا الوجود بين ذاتهم وبين الزمان من حيث هو مكاني ، والمكان من حيث هو زمني .

فإن كان لذلك بعدد دلالة رمزية في واقع حياتنا فهو أدل ما يكون على انتقالنا من عالم الأسطورة الذي عشنا فيه أمداً طويلاً ، نكاد لا نعي الواقع من حولنا وضرورة ارتباطنا بهذا العالم . إن لنا دوراً حضارياً غفلنا عنه أمداً طويلاً في سراديب الزمان وآن الأوان لأن نعود إلى التاريخ ، وأن نفتح عيوننا على الحياة من حولنا ، وأن نقوم بدورنا الخطير في موكب الحضارة .

لقد هزم أهل الكهف وهزم شهربار ، لكنهم رغم هزائمهم ومغارمهم قد أدوا الشعار إلى الجيل الجديد ، لكي يدخلوا ساحة الأمل - كما قد يقول جورج ليكونت . وعلى هذا النحو كان استبصار الحكيم بواقع حياتنا ، ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا ، حين أعلن ذلك الشعار الخالد : الحياة لشهربار آخر يولد غصاً ندياً !

(١) يرى كارل يسبرز أن إدراكنا للتاريخ يستطيع أن يساعدنا على فهم وضعتنا ، أي على فهم أنفسنا ذاتها . (انظر : Kart Jaspers : Le Sens de l'Histoire ; Rev. Table Ronde. Juin 1958, p. 57) .

الفصل الثالث

بجماليون؛ أو بين العبقريّة والفناء

اشترك الآلهة في حياة الإغريق على النحو الذى تصوره الأساطير . جعل لهم دائماً دوراً أساسياً فى ألوان الصراع المختلفة التى يخوضها الإنسان . وقد رأينا ذلك واضحاً من قبل فى أسطورة أوديب ، ونجده فى صورة لا تقل وضوحاً فى أسطورة بجماليون . والاتجاه العام لذلك الصراع بين الإنسان والآلهة هو تأكيد أن قدرات الإنسان محدودة بالقياس إلى قدرة الآلهة ؛ لأنه قبل كل شئ . - وبحكم طبيعته - مصيره إلى الفناء ، فى حين أن الآلهة تتمتع بحياة أبدية . وقد يجاهد الإنسان لى يضارع الآلهة فى قدراتها ، وقد يبدو له فى بعض الأحيان أنه صار من القوة بحيث يستطيع أن يتحداها ، بل قد يتحداها ، لكن الأسطورة كانت تنتهى دائماً - رغم تمجيدها لهذا النضال الإنسانى - إلى هزيمة الإنسان أمام القوى الإلهية الجبارة .

ويمكننا تجريد صورة الأساس الذى قامت عليه ألوان الصراع تلك فى ألفاظ اصطلاحية حين ننظر إلى الإنسان بقدراته المحدودة ، أى الإنسان المحدود بحدود الزمان والمكان ، على أنه يمثل الحياة أو الفناء ، وحين ننظر إلى الآلهة بقدراتها غير المحدودة بزمان أو مكان على أنها تمثل الأبدية .

هذا هو أساس الصراع وجوهره فى صورته المجردة . ولا يمكننا بعد

ذلك حصر الصورة الحسية التي يمكن أن يتجسم فيها هذا الصراع ؛ فالزوايا التي ينظر منها إليه ، والوقائع التي تتخذ وسيلة لهذا النظر ، تكاد لا تنتهي . كل إنسان له منظوره ، وكل عصر له ظروفه ووقائعه ، وكل كاتب له فلسفته في فهم الحياة من حيث هي مادة وروح ، وكل ذلك كفيل بأن يتيح عدداً من الصور والأشكال التي يتجسم فيها الصراع بين المحدود واللامحدود ، أو بين الحياة والخلود ، أو — كما قلنا — بين الفناء والأبدية ، لا يشملها حصر . أهل الكهف أنفسهم مثلوا — بمعنى من المعاني — قصة هذا الصراع . ألم يواجهوا الزمن المحدود بالزمن الأبدي ؟ وشهريار كذلك صنع نفس الشيء ، إذ حاول الانطلاق من المكان المحدود إلى المكان الذي لا تحده حدود .

إنها محاولة ما تقفنا تنكرر من جانب الإنسان ، إذ يحاول الارتقاء على ذاته ، والتجرد من علاقته بالمادية المحدودة بمحدود الزمان والمكان ، والتشبث بحياة فوق الحدود والقيود . وإنه ليغامر في سبيل ذلك بكل ما يستطيع ، لكنه ينتهي آخر الأمر إلى ما انتهى إليه أهل الكهف ، أو إلى أن يصير معلقاً بين الأرض والسماء كما انتهى الأمر بشهريار .

وقصة بجماليون تعبر عن خامرة من هذا النوع ، فيها يقف الإنسان موقف الخالق فيستشعر الألوهة ، لكن الحياة — هذه الحياة — لم تجعل للآلهة بل للإنسان . والإنسان ، بعد ، هو الكائن المحدود برغباته ونزعاته الأرضية . أمكن أن ينتصر بجماليون الخالق على بجماليون الإنسان ؟ أمكن أن تنتصر الأبدية على الحياة البشرية ؟ هذا ما أجابت عنه قصة أهل الكهف وقصة شهريار بالنقي ، فماذا تجيب أسطورة بجماليون ؟

* * *

أما الأسطورة القديمة فتحكي أن بجماليون ملك قبرص كان مثالا بارعا.

وذاث يوم عزم على أن يصنع صورة لفنائة صغيرة غاية فى الجمال . وقد أطلق عليها اسم جالاتيا . فلما راعه جمال ما صنعت يداه توسل إلى أفروديت إلهة الحب أن تنفث نفثة الحياة فى الرخام البارد . ويبدو أن «أفروديت» قد أحست بالارتياح بقدر إحساسها بالانتصار إزاء هذا التغيير فى الرأى من جانب الإنسان الفانى الذى كان حتى تلك اللحظة يبرهانا ضد نفوذها . وذاث يوم تحركت نفس بجماليون لتقبيل شففى التمثال ، وفى تلك اللحظة نفثت إلهة الحب نفثة الحياة فى الجسم المقدود .

وقد أثبتت جالاتيا أنها من حيث هى كائن حى أكثر جمالا منها عندما كانت عملا فنياً . ومع مرور الوقت صار بجماليون زوجها لها^(١).

والأسطورة على هذا النحو الواضح البسيط تؤكد أن الجمال منفصلا عن الحياة ، أى الجمال فى غير حركة ، لا يمكن أن يكون إنسانياً وإلا لقنع به بجماليون ممثلا فى التمثال . لقد استطاع بجماليون أن يحقق مثاله الأعلى فى الجمال خلال ذلك التمثال ، لكنه لم يستطع أن يتجاوب أو يتفاعل معه . لقد خلق الصورة الجميلة ، لكنه لم يخلق الصورة الحية . ولم يستطع هذا الجمال الصر فى التمثال أن يغنى بجماليون عن الحياة . صحيح أنه يبداه لهذا الجمال قد وقف فى وجه أفروديت إلهة الحب ، وقدم بتمثاله ذاك برهاناً على مقدرة الإنسان التى تفوق مقدرة الآلهة نفسها ، غير أنه أمام حقيقة الحياة ، وأمام حقيقة أنه بشر ، ما يلبث أن يتراجع عن موقفه ، وأن يطلب فى تواضع من أفروديت أن تهب تمثاله الحياة ، أن تجعل ذلك الجمال الجامد فى التمثال يتحرك ، فعندئذ يستطيع بجماليون أن يحب جالاتيا بحق ، ويستطيع أن يتزوجها .

Guerber, (H.A.) : The Myths of Greece and (١)
Rome: p. 72 .

أما نشوة الانتصار التي استشعرتها أفروديت حين توسل إليها بجماليون أن تهب تمثاله الحياة فعناها ولا شك أن ما يصنعه الآلهة على نقصه هو ألزم للحياة من تلك المبدعات التي يصنعها الإنسان ويريد لها الخلود . بجماليون استطاع أن يصنع مثالا للجمال كامل الروعة ، لكن أفروديت هي التي تستطيع أن تصنع الحب حين تنفث في الرخام الجامد البارد الحركة والحرارة . والحب ألزم للكائن البشرى من ذلك الجمال الصرف .

وفي إطار هذا المعنى يمكن تفسير النهاية التي انتهت بها الأسطورة؛ فقد تزوج بجماليون من جالاتيا بعد أن دبت فيها الحياة . فالأسطورة تذهب إلى أن جالاتيا أثبتت وهي كائن حي أنها أكثر جمالا منها عندما كانت تمثالا جامداً . ولا بد أن يكون ذلك التفاضل من وجهة نظر بجماليون الإنسان لا بجماليون الفنان . وحين طلب بجماليون من أفروديت أن تهب تمثاله الحياة كان يطلب ذلك بلسان الإنسان لا الفنان .

والخلاصة أن اتجاه الأسطورة إلى تأكيد أن الجمال الذي يفتقد الروح لا تقبله الحياة . فالحياة تطالب بحقها فيما تقبل وفيما ترفض ، وهي ان تقبل إلا الجمال الذي يستند إلى الروح ، والجمال الذي يولد عاطفة الحب ويشحذها . ولن يستطيع ذلك الجمال الصرف أن يفرض نفسه على الحياة . إننا قد نعجب به ولكن دون انفعال ، ونفضل عليه — كما صنع بجماليون — الجمال الحى ، إذا صح التعبير . وعلى هذا لم تستطع أبدية الجمال في الفن — كما تمثلت في تمثال جالاتيا — أن تقتصر أو تفرض نفسها على وقتيّة الجمال الحى في جالاتيا الإنسانية .

لقد طلب بجماليون من أفروديت أن تهب تمثاله الحياة ، أى أن تنزل بذلك الجمال المثالى إلى معترك الحياة . ترى لو أننا استطعنا أن نسأل ذلك التمثال الجميل رأيه فى أن يظل على ما هو عليه أو ينزل إلى الحياة فيرتبط

بقلوب الناس ماذا كان يختار ؟ هنا هو السؤال الذى يجيب عنه برنارد شو
فى مسرحية « بجماليون » .

* * *

ومسرحية بجماليون عند « شو » لا تلتقى بالأسطورة إلا فى ذلك الملتقى
الفكرى البعيد : حيث نجد فيها الجواب الصريح عن ذلك السؤال الذى
أثارته فى عقولنا الأسطورة . وهى بعد ذلك من الممكن النظر إليها على أنها
حكاية لقصة عصرية لطيفة من خلال شخصيات هى — كما يقول موريس
كلبورن^(١) — كائنات بشرية أولا ، ودمى « شروية » ثانياً . أما المبتشر
أو الداعية فلا يسمع له فيها صوت .

فلنتبع الآن خطوط هذه القصة وما تحمل شخصياتها ومواقفها وأحداثها
من دلالات ، كي نلص عن قرب مدى صلتها بالأسطورة القديمة ، ومشكلاتها
الأساسية أو المحورية التى تدور حولها ، وفكرتها الأخيرة التى تريد تحقيقها .

* * *

وتبدأ القصة فى « كوفنت جاردن » ،^(٢) والمطر يهطل والناس يحاولون
الانزواء فى مكان يحميهم منه فيرعون إلى المدخل المسقوف لكنيسة سانت بول .
وهناك يلتقى بين الناس بسيدة وابنتها فى ثياب السهرة ، والجميع مشغولون بمسألة
المطر ، سوى رجل قد أولاهم ظهره وراح يدون بعض الأشياء فى مفكرة .
ثم يأتى « فريدى » ابن السيدة ليقرر أنه فشل فى الحصول لهم على تاكسى
فتشور أخته وتغضب وتطلب إليه هى وأمها أن يعود مرة أخرى ليعاود
البحث عن تاكسى . وفيما هو منطلق إذا به يصطدم بفتاة تباع الزهور
كانت فى طريقها إلى الاحتماء فى مظلة الكنيسة فتقع منها سلة الزهور .

(١) انظر : Maurice Colbourne : The Real Bernard Shaw ;
J. M. Dent, London 1949, p. 174

(٢) هذا تلخيص لنص القصة كما « منشور فى مجموعة » Penguin Books

(م ١٨ — قضايا الانسان)

غير أن « فريدى » يعتذر إليها ويمضى فى سبيله . وتنطق الفتاة — التى كان مظهرها يوحي بأنها لا تتجاوز سن العشرين — ببغض ألفاظ احتجاج من فمها بطريقة عجيبة تنبئ عن أنها من السوق ، وأنهم تتعلم النطق الإنجليزى المذهب . وتبدأ تستجدى بعض الحاضرين وبخاصة السيدة أم « فريدى » لما أصاب زهورها من تلف ، وكذلك أحد الضباط الذى منحها بعض المال دون أن تعطيه ما يقابله من زهور . وهى تلحف فى طلبها فلا يجد أحد من الحاضرين وسيلة لإسكانها إلا بأن ينبهها إلى الرجل الذى مازال يكتب فى مفكرته ، وأنه ليس إلا مخبراً يتقصى أخبارها ويدون كل كلمة تنطق بها . عندئذ تمضى الفتاة تتوسل إلى صاحب المفكرة ألا يؤذيها ، فيؤكد لها أنه ليس من رجال البوليس ، غير أنها لا تقتنع إلا بعد أن يريها ما كتب فى مفكرته . وهى ما تكاد تنظر فى المفكرة حتى تنكر طريقة الكتابة فيها وتقرر أنها لا تستطيع أن تقرأها . عندئذ يقرؤها لها صاحب المفكرة نفسه ، فإذا به يعيد نفس الأصوات المنكرة التى صدرت عن الفتاة ويسترعى ذلك انتباه الحاضرين ، وإذا بصاحب المفكرة يستطيع أن يخبر كل شخص من طريقة كلامه عن نشأته وثقافته والحنى الذى يقيم فيه والبلاد التى سافر إليها إن كان قد سافر . وهو بهذه الطريقة عرف المكان الذى تقيم فيه الفتاة ، فإذا هو منزل بسيط بحارة فى أحد الأحياء الفقيرة . ولم يكن هذا الرجل من العرافين أو السحرة بل كان عالماً فى الأصوات . فلما انتهى المطر وتفرق الناس خلا الضابط بصاحب المفكرة يسأله عن السر فى معرفته الناس هكذا فيقرر هذا أن علم الأصوات هو الذى يساعده فى مهمته ، كما يقرر أنه يستطيع أن يصنع من تلك الفتاة الرثة التى تطلق أصواتها المنكرة ملكة سباً جديدة . وهنا لا يبدى الضابط أى تعجب من ذلك لأنه هو نفسه كان يدرس اللهجات الهندية ، أى كانت له صلة بعلم الأصوات . عندئذ يتعارف الاثنان فإذا بصاحب المفكرة هو عالم

الأصوات الأستاذ « هجنز » ، وإذا بالضابط هسو الكولونيل « بيكرنج » ، مؤلف كتاب لغة الحديث السنسكريتية ، ويقرر كلاهما أنه كان جاداً في البحث عن الآخر ولقائه . ويدعو هجنز صديقه إلى بيته في اليوم التالي ليرى معمل الأصوات والأجهزة التي لديه . وتعود الفتاة تطلب إليهما شراء بعض الزهور فيمنحها هجنز بدرة كبيرة من المال تلتقطها فرحة قطعة قطعة ، ومع كل قطعة تصدر صوتاً جديداً منكرأ . وينصرف هجنز ويكرنج وتبقى الفتاة ، وإذا بفريدى قد جاء بالتاكسى أخيراً بعد أن كانت أمه وأخته قد طال انتظارهما له فانصرفتا . وهنا يجد فريدى شيئاً من الحرج ، إذ ماذا يصنع بالتاكسى وليس معه نقود ؟ لكن الفتاة تقذف الموقف : إذ تقرر أنها كانت في حاجة إلى التاكسى لتعود به إلى منزلها .

وفي اليوم التالي نلتقي بهجنز ويكرنج في بيت الأول وقد عرض على الثانى كل ما لديه من آلات التسجيل والأسطوانات التي سجل عليها عدداً لا يحصى من اللهجات . وفيما هما في ذلك تحضر الفتاة بائعة الزهور تطلب من الأستاذ هجنز أن يلقى عليها بعض الدروس التي يصلح بها من لهجتها . وقد أبدت استعدادها لأن تدفع له مكافأة على هذه الدروس . وهنا نعرف أن اسم الفتاة ليزادولتل . وكان لابد أن تبدأ عملية خلق هذه الفتاة من جديد بإدخالها الحمام لإزالة ما على جسمها من قذارة ، وإلباسها ملابس جديدة راقية . وقد قامت السيدة « بيرس » مديرة شؤون البيت عند هجنز بهذه المهمة ، وتكلفت مع الفتاة كثيراً من المشقة .

لقد بدا لهجنز أن يصنع من هذه الفتاة البائسة دوقة ، وكان لابد من تكبد كثير من المجهود حتى يستطيع تهيتها لهذا الوضع الجديد في الحياة . وقد أعطى نفسه لإنجاز هذه التجربة مدة ستة أشهر قضاه في إزالة اللكنة من لسان الفتاة وتعليمها اللغة الإنجليزية اللندنية الراقية ، وتهذيبها بصفة

عامته . ومن العجب أنه هو نفسه كان سيء المعاملة لها ولهديرة بيته ، وكثيراً ما كانت تجرى على لسانه الشتائم واللعنات .

ويأتى « الفريد دولتل » والد الفتاة ، ويخيل إلى هجنز أنه جاء يريد أخذ ابنته فيدور بينهما حوار طويل ، ويبدى الفريد استعداداً — وهو رجل فقير — لأن يأخذ خمسة جنيهات ويترك الفتاة تستفيد ما قدر لها أن تستفيد . ثم يمضى هجنز في تجربته ، ويبدأ بتعليم الفتاة النطق الصحيح الأبجدية .

وقبل أن تنتهى الشهور الستة المحددة لهذه التجربة يحاول هجنز أن يقوم مع الفتاة باختبار مبدئى فى نطاق ضيق ، فإذا بنا فى بيت السيدة هجنز والدة السيد هجنز فى اليوم الذى تستقبل فيه ضيوفها ، وإذا بنا نسمع الأم تطلب إلى الابن الذى حضر هو وصديقه بيكرنج أن يكون مهذباً فى معاملته لضيوفها ؛ لأن كثيرين منهم انفصلوا عنها بسبب سوء معاملته لهم . وما يلبث الضيوف أن يتوافدوا ، فتحضر السيدة والآنسة والسيد « اينزفورد هيل » فإذا هم السيدة وابنتها وابنها الذين كانوا فى الليلة المطيرة ، فيتعرف هجنز عليهم ، وتجرى على لسانه — رغم تحذيره — بعض العبارات اللاذعة . ثم تأتى الآنسة « دولتل » فى مظهرها روعة وجمال يلفت أنظار الجميع ، ثم هى تقبل على الناس وتتحدث إليهم بعبارات التحية التقليدية فى مظهر وطهجة صافية رشيقة . وتتعرف على « فريدى » ابن السيدة أينزفورد وتقع من قلبه ، ويظل هو طوال الوقت لا يتحول نظره عنها . أما التجربة فما كادت تنجح حتى فشلت . ذلك أن الفتاة إليزا ما كادت تجلس بين المجموعة حتى انطلقت تحكى لهم حكايات عجيبة مثيرة عن عمها التى ماتت بالانفلونزا وإن كانت هى تظن أن أباهما هو الذى خنقها ، وعن أبيها هذا الذى كانت أمها — أى زوجته — تدفعه إلى تعاطى أرواح المسكرات . وفيما هى منهمكة فى قصصها إذا بها تنسى الدروس التى تعب فيها هجنز ، وإذا بتعاير وأصوات منكرة من محضوها اللغوى القديم تظهر من وقت لآخر . ويحاول هجنز — وقد أبدى

البعض استنكاراً لهذه التعبيرات — أن يستدرك الموقف فينظر في ساعته ويهم بالقيام فتفهم إليزا من ذلك أنها يجب أن تكف عن الكلام وأن تستأذن في الانصراف . ثم تنصرف أسرة إينزفورد وقد وقع القى فريدى في غرام إليزا . أما كلارا أخته فقد استوقفتها بعض تعبيرات إليزا الغريبة، ورأت في استعمالها في أثناء الحديث نوعاً من التنازل الذى تحاول به الطبقة الوسطى محاكاة الطبقة الدنيا في بعض تعبيراتها ، وأما الأم فلم تملك إلا أن تنهاها عن تلك الطريقة الذميمة .

ثم يبقى هيجنز وأمه ويكرنج يناقشون مسألة الفتاة فتلقت السيدة هيجنز إلى أن مشكلة الفتاة الحقيقية هى : ما مصيرها بعد أن تجتاز التجربة بنجاح ؟

ثم تأتى التجربة الحقيقية ، بعد أن تكون الشهور الستة من التدريب قد انتهت ، فإذا بإليزا تنجح فى أن تظهر فى مظهر الدوقة ، وذلك حين يدعى هيجنز ويكرنج وإليزا إلى حفل بإحدى السفارات ؛ فى بداية الحفل يلتقى هيجنز بواحد من تلاميذه القدامى اسمه « نيومك » يعمل مترجماً ويتقن الحديث باثنتين وثلاثين لغة ، ويزعم أنه يستطيع أن يعرف الأصيل من غير الأصيل من يتحدثون بهذه اللغات . وفى حجرة الاستقبال تقدم إليزا إلى المضيفة فتتحدث إليها بلغة إنجليزية غاية فى الكمال . وبهت جميع الحاضرين لهذه اللغة ، وينظرون إلى إليزا نظرة إعجاب وإن كانت محوطة بالريبة ، إذ بدا لهم أن فتاة إنجليزية عادية لا تتحدث هكذا . وقد استعانت المضيفة بالمرجم نيومك كيما يكشف لهم الحقيقة فإذا به يقرر أنها لا يمكن أن تكون إنجليزية الأصل وإنما هى هنغارية تجرى فى عروقها الدماء الملكية ، ويقدم الأسباب التى تحمله على هذا رأى . وهنا يسأل هيجنز المضيفة رأيها :

« هيجنز : وماذا تقولين سموك ؟

المضيفة . أوه ، إننى أتفق بطبيعة الحال مع نيومك ، فى لابد أن

تكون أميرة على أقل تقدير ؟ (١).

وهكذا يتأكد لإليزا الأصل الملكي ، يؤكد أبناء الطبقة نفسها .
لكن إليزا ما تلبث أن تضيق بنظرات السيدات اللائي يخبرنها أنها تتكلم
تماماً كما تتكلم الملكة فكتوريا ، وتشكر لصديقها فينصرفون جميعاً .

وحين يعودون إلى البيت بعد هذا النجاح العظيم للتجربة تبدأ المشكلة
التي سبق أن أثارها السيدة هجنز ، وهي مامصير الفتاة بعد ذلك . أما هجنز فكان
كل همه نجاح تجربته وتحقيق فكرته ، أما الفتاة فتستطيع أن تصنع بعد ذلك أى
شئ . لكن إليزا أخذت تحس أنها لم تعد أهلاً لعمل أى شئ ، واستشعرت
نوعاً من العبودية نحو هجنز الذي لم يولها أى اهتمام شخصى ، ولم يهتم إلا بنفسه
وبتجاربه . ويترك هجنز ويكرنج الفتاة وحدها تنعى مصيرها ويذهبان إلى
النوم . وتنظر الفتاة من النافذة عرضاً فتقع عينها على القى « فريدى »
الذى كان متياً بها ، والذي كان يأتى كل ليلة ليقف بعض الوقت تحت
نافذتها . وتخرج إليه إليزا ويجوبان معاً الطرقات وإن كان رجل الشرطة
يقوم بدور العذول فى كل مرة يقفان فيها منتحيين جانباً من الطريق .
وأخيراً يتديان إلى الطواف فى تاكسى حتى يتخلصا من مزاحمة الشرطة .
وفى نهاية الجولة تعود الفتاة لا إلى منزل هجنز بل إلى منزل أمه .

وفى الفصل الخامس والآخر يذهب هجنز ويكرنج وهما يبحثان عن
إليزا إلى منزل السيدة هجنز ، وهناك يحضر السيد دولتل والد الفتاة بعد أن
ظهرت عليه مظاهر السيادة بحق . بعد الغنى الذى أصابه نتيجة للكفاة المالية
الضخمة التى يتقاضاها مقابل أن يحاضر باسم مؤسسة أمريكية لجمعيات
الإصلاح الخلقى ، كان هجنز قد نصح مؤسسها بالاستعانة بدولتل فى تلك
المهمة على سبيل الفكاهة . غير أن دولتل جاء يشكو لا من الغنى بل من أنه

صار سيّداً (جنتلمان) ؛ فقد كان سعيداً من قبل إذ كان حراً ، أما الآن فقد صار عليه أن يعيش من أجل الآخرين لا من أجل نفسه - كما يقرر^(١) . وهنا خطر لهجنز أن دولتل وقد صار غنياً قد استرد ابنته ، وأنها إنما هربت لتعود إليه . وعندئذ تتدخل أمه معلنة أن الفتاة لم تهرب وإنما هي في الطابق الثاني من البيت نفسه ، وأنها اشكت إليها من الطريقة غير المهذبة التي يعاملها بها هجنز . وهنا تظهر إلزا لتؤكد ما أعلنته السيدة هجنز . ويحاول بيكرنج أن يدافع عن سلوك هجنز بأنه غير مقصود ، وأن هذه هي طبيعته وطريقته مع الجميع . ويحاول هجنز نفسه أن يقنع إلزا بالعودة إلى البيت بشئ الطرق ، لكنه يفشل . فالإزا الآن تريد أن تتحرر من عبوديتها لهجنز ولأبها كذلك ، وبودها لو عادت إلى سلة الزهور . ثم تعلن عن حب « فريدى » لها وخطاباته الغرامية التي يرسلها كل يوم إليها ، وأن هذا يكفي ليصنع منه ملكاً في عينها . وتنتهى المسرحية بذهاب إلزا للزواج من « فريدى » .

* * *

هذه هي الخطوط العامة للمسرحية . وهي في ظاهر الأمر لا تحكى شيئاً عن بجماليون أو جالاتيا وإن كانت في الحقيقة تصويراً عرضياً لقضية بجماليون ، وربما كان الأحرى أن نقول لقضية جالاتيا . ولقد راعتني نغمة متكررة في بعض الكتب التي تحدثت عن هذه المسرحية تهماً بأنها مسرحية غامضة . ويكفي أن نستمع إلى « ما كارثي » ، يقول : . . . يجب أن أعترف بأنني لست على يقين من أنني فهمت المسرحية [يعنى مسرحية بجماليون] في مجموعها . ترى أنها فكرة أم أنها مجرد إثارة ؟^(١) . وأمام هذا التواضع لا نملك إلا أن نقول كذلك في تواضع : من غير شك هناك فكرة للمسرحية

(١) Desmond, Mac Carthy : Shaw ; Macgibbon and Klee; London 1951, p. 108

وآخرون ينحرفون بالفكرة عن وجهتها لأنهم يفهمون المسرحية بعيداً عن الإطار الأسطوري ومنفصلة عنه . فسأنت جون إرفين مثلاً يدرك تماماً أن موضوع علم الأصوات ليس هو الموضوع الذى يخلب ألباب قراء هذه المسرحية ومشاهديها ، وإنما هو موضوع الفتاة بائعة الزهور التى تسلك سلوك السيدة المهذبة عندما تعامل كما تعامل السيدة المهذبة ، وأن المرأة التى أخذت مظهر السيدة عن طريق التلقين ليست سيدة على الإطلاق؛ فالترقية قد تخلق الشخص المذهب من الناحية الشكلية ، ذلك الشخص الذى يعرف كيف يعامل الناس ، لكنه فى الوقت نفسه يظهر فى مظهر الفقير من الناحية العقلية والروحية . ولم تكن دروس علم الأصوات هى التى جعلت إلزا تكشف عن سلوك طيب فى عالم لم يكن بيئة اجتماعية وعقلية فقيرة ، لكنها طيبة داخلية ، كالجنة المختبئة فى التربة ، لا تنبت إلا عندما تناح لها الظروف المناسبة ^(١) .

وعلى هذا النحو خرج إرفين بمشكلة إلزا إلى الإطار الاجتماعى . فالفروق بين الطبقات فروق فى الشكل وليست فى الجوهر . ولما كانت إلزا تنطوى على جوهر ثمين فقد استطاعت — وهى تنتهى فى الأصل إلى الطبقة الدنيا — أن تخرج إلى المجتمع وتسلك سلوك الطبقة العليا عندما أتاحت لها الظروف المناسبة .

ولسنا نستطيع أن ننكر هذا المعنى فى المسرحية ؛ فشخص المسرحية ومشاعلم كلهم عصريه ، ثم إن المؤلف نفسه له مشاركته الواضحة فى الفكرة الاجتماعية من حيث اتجاهه الاشتراكي ، ولكننا لانستطيع فى الوقت نفسه أن نقول إن هذا المعنى هو المحور الفكرى الذى تدور حوله المسرحية . إنه لا يبدو أن يكون فكرة جزئية من تلك الأفكار التى تتناثر هنا وهناك

(١) انظر : St . John Ervin : Bernard Shaw; his Life, Work and Friends; Constable, London 1956, p. 460 .

فى كل مسرحية . وبعد هذا نستطيع أن ننكر النتيجة التى انتهى إليها إرفين وهى أن البذرة تستطيع النمو والظهور حين تتاح لها الظروف الخارجية المناسبة : فهذه النتيجة لا تتمشى وفلسفة شو العامة . إذ أن شولم يكن فى فهمه لنشأة الحياة وتطورها يأخذ بوجهة النظر التى تقول بالآلية ، أى أن ظهور الحياة وتطورها حدث آلياً ، وكذلك لم يأخذ بوجهة النظر الأخرى التى تجعل من البيئة العامل المؤثر فى حياة الكائن وتطوره . وإنما تنهض فلسفة شو على أساس أن الحياة نتيجة لنوع من الإرادة أو لنوع من القوة الكامنة فى الإرادة^(١) . وعلى هذا ينبغى ألا ننظر إلى إيزا على أنها نجحت فى التجربة لأنه أتاحت لها البيئة المناسبة ، بل ينبغى أن ننظر إلى ذلك النجاح — على الأقل من وجهة نظر فلسفة شونفسه — على أنه نتيجة للإرادة التى كانت تتفجر فى نفس إيزا .

وهكذا يتضح لنا مرة أخرى كيف أن النظرة الجزئية إلى المسرحية غالباً ما تؤدى إلى نتائج خاطئة . وطبيعى أن تترتب على الخطأ بعد ذلك أخطاء . وقد وقع إرفين نفسه فى خطأ آخر عندما واجه نهاية المسرحية . فى النص المنشور لبعثاليون تذييل حاول فيه شو أن يبين كيف أن إيزا تزوجت فريدى أينزفورد هل ولم تكن لتزوج هجنز ، رغم أن الأول كان فقيراً معدماً ، ولم يكن لديه أى عمل يرتزق منه . وإرفين يرى أن هذه المحاولة من جانب شو لم تكن مقنعة . ويقول : « إن حقائق المسرحية تقف صارخة ضد مؤلفها ، فنهاية الفصل الرابع ، وكذلك نهاية الخامس ، تنكران تلك القصة المتكلفة عن مستقبل الفتاة بائعة الزهور ، وتؤكدان لكل العاقلين أنها تزوجت هنرى هجنز ، وأنها أنجبت له أطفالاً كثيرين أقوياء أذكيا ، »^(٢) .

(١) انظر : C. E. M. Joad : Shaw the Philosopher; cf. Shaw and Society, ed. by Joad; Odhams Press ; London p. 237

(٢) Ervin : op. cit., p. 460

وواضح أن فهم المسرحية فيها سليماً يؤكد ماذهب إليه المؤلف نفسه ،
أى شو ، حتى ليعجب الإنسان بآدى الأمر من أن المؤلف تسكف كتابة
هذا البيان الذى ذيل به المسرحية ، غير أنه فيما يبدو كان ملهما حين أدرك
أن البعض قد يفوته متابعة السياق الفكرى الذى كان يتأكد فى شخص
هجنز ليجعل منه بجماليون الخلاق لا بجماليون الإنسان المحب كما كان فريدى .
وسيتضح لنا بعد قليل كيف أن شو كان منطقياً مع نفسه ، وكانت المسرحية ،
كما كانت نهايتها ، منطقية مع شخصها ، وأن النهاية التى أرادها لها إرثين
تهدم فكرة المسرحية وفلسفة المؤلف رأساً على عقب .

* * *

لم تنفصل مسرحية بجماليون عند شو عن الأسطورة رغم عصريتها ،
ولكنها كذلك ليست تقريراً أو حكاية — مجرد حكاية — للأسطورة .
إن أوجه التشابه قائمة بين بجماليون فى الأسطورة وهجنز فى المسرحية .
كلاهما فنان ، وكلاهما ينشد المثال الكامل فى فنه ، وكلاهما حقق عملاً
يشهد بمقدرته وعبقريته الخلاقية ، ثم هما بعد ذلك يفترقان . بجماليون
طلب لجالاتيا الحياة وتزوجها ، أما هجنز فقد أراد أن يجرد إليزا من
الحياة ليصنع منها تمثالاً ليتأمله لا ليتزوجه . لقد نزل بجماليون القديم
من مستوى الآلهة إلى مستوى البشر ، وألقى سلاح حربه ضد أفروديت ،
ورأى فى حياة جالاتيا بين البشر جمالاً لا يعدله جمالها الجامد فى التمثال .
أما هجنز فقد ظل محتفظاً لنفسه بمكانة الخالق ، ولم يشأ أن ينزل عن
هذه المكانة ، بل جاهد نفسه كثيراً كيما يظل فى مستواة لا ينزل عنه
درجة . كانت إليزا دائماً فى نظره هى إليزا بائعة الزهور . هو يعرفها
جيداً رغم أنها خطت نحو التقدم فى مدارج الحياة خطوة لا بأس بها .
إنه هو الذى خطا بها هذه الخطوة ، ولم كان بوده أن يخطو بها بعد

ذلك خطوات وخطوات ، حتى يصنع منها ما صنعت شهرزاد بشهريار ، عقلاً صرفاً . ومن ثم لم يكن من المنطق أن يتزوجها . إنها تحفته التي يبدع في خلقها وصقلها وتهذيبها يوماً بعد يوم . وهو لابد أن يمضى بها في هذا الشوط إلى غايته . لابد أن يرقى بها من الوحل إلى الفكر المحض . لابد أن يمثل معها قصة « التطور الخلاق » التي كانت تملأ رأسه . وبعبارة أخرى كان هجنز يريد أن ينتقل بإلزام من نطاق المحدودية إلى أفق الخلود والأبدية .

وهذه النظرة إلى شخصية هجنز تؤكد لنا سلامتها في حدود الإطار الفكري لفلسفة شو في « التطور الخلاق » ، التي نجد أصداء لها في أعمال أخرى لشو نفسه . ففي الجزء الأخير من مسرحيته Back to Methuselah نجد هذا الحوار بين القدامى والمحدثين .

الرجل القديم : إننا مادمنا مربوطين إلى هذا الجسد الغاشم فإننا خاضعون لموته فلا يتحقق مصيرنا .

الرجل الحديث : وما مصيرك ؟

الرجل القديم : أن أكون خالداً .

المرأة القديمة : سيأتي اليوم الذي لا يوجد فيه إنسان ، ولن يوجد سوى الفكر .

الرجل القديم : سيكون هذا هو الحياة الخالدة .

ويعلق چود على هذا بقوله : « وبعبارة أخرى فإن الحياة وقد تحررت من المادة ؛ تلك الحياة التي بدأت قوة صرفاً ، تنتهي فكراً صرفاً ، ينظر إليه بعين التأمل الصرف » (١) .

هجنز في مسرحية بجماليون يمثل الرجل القديم هنا ، لأنه لا يريد أن يرتبط

بذلك الجسد العاشم ، بل يسعى إلى الخلود ، إلى الحياة الفكرية الصرف . وهو قد خطا في هذا السبيل خطوات فساحاً ولم يكن من الممكن له أن يتراجع . إن همه قد صار في أن ينتقل بالحياة إلى مستوى الأبدية ، وأن ينقل معه الآخرين إلى هذا المستوى لا أن ينزل هو فيحبس نفسه في صندوق جسده المحدود الأبعاد ، المحدود الرغبات ، الذي مصيره إلى الفناء . وإن تلمفه هو تلمف الفنان الذي لا يطلب من السماء إلا السلام والهدوء كي يهب نفسه لعمله . ^(١) وعلى هذا الأساس كان اهتمامه بإليزا ، وكانت تجربته برهانا لا على مجرد تلاشي الفروق الجوهرية بين الطبقات ، بل على أن حياة الإنسان تسير في مدارج تطورها من المستوى الجسدي إلى المستوى الفكري حتى يتلاشى الجسد تماما وتلاشى مطالبه ، ولا يبقى سوى الفكر . وبعد هذا يكون من المنطقي ألا يتزوج هيجنز من إليزا ، وإلا ظل — كالرجل القديم — مشدوداً إلى الجسد العاشم .

إن أرسطو حينما فُزر صفة الكمال لله وجد نفسه مضطراً لأن ينكر أن يتعلق تفكيره جل شأنه بالمخلوقات ، لأن هذه المخلوقات ناقصة ، وتفكيره جل شأنه لا يتعلق بناقص لأنه كامل ^(٢) . والفنان ينشد الكمال ، ويريد لما يصنع الخلود ، ولا يمكن أن يتيسر له ذلك وهو يفكر في الجسد ومطالبه . هكذا كان هيجنز يفكر ، أو هكذا كان شو — بالأحرى — يفكر . ومرة أخرى لم يكن من المعقول أن يتخذ هيجنز من إليزا زوجة ، وإلا تناقض مع نفسه وفكرته .

هل استطاع هيجنز أن يصل بالتجربة إلى نهاية الشوط ؟ أعنى هل استطاع أن يصل بإليزا إلى المستوى الفكري الصرف ؟ أى أن يجردها من الجسد

Mac Carthy : op. cit., p. 111 (١)

Joad : op cit., pp. 242-3 : انظر (٢)

والروح ليجعل منها عقلا صرفاً؟ الجواب أنه قد فشل .

فالمشكلة الكبرى إذن - كما يقرر الدكتور لويس عوض - «مشكلة حدود»؛ فكما أن الحدود مرسومة وواضحة بين السماء والأرض فإن الحدود مرسومة وواضحة بين كل عبقرى خالق وما خلق . ومن تجاوز هذه الحدود هلك . وإنما يسعى العبقرى الخالق ليرفع أبناء الأرض إلى سمائه ، وهو يقبل أن يجاورهم إذا رضوا أن يتجردوا من أدراة المادة ومن أحوال الأرض ليعيشوا معه في سمائه . أما سماؤه فباردة لا دفء فيها ولا حياة ، لأنها سمااء الفكر المجرد التي لا مكان فيها لعواطف الإنسان ولا لمطالب الجسد . وهذه هى المشكلة التي تجابه الإنسانية : كيف تصعد إلى الذرات الصافية دون أن تنجرد من سحر الحياة . والحل ؟ الحل لا يزال بعيداً . لأن غلاطية [يعنى جالاتيا ويقصد هنا إلينا] لم ترتق إلا درجة واحدة من السلم الطويل ، ثم خافت من الصفاء المطلق فهربت إلى عالمها الأول . ، (١)

* * *

ولقد قلنا إن المشكلة فى هذه المسرحية هى مشكلة جالاتيا أكثر منها مشكلة بيجاليون . فقد رأينا بيجاليون فى الأسطورة يطلب لجالاتيا الحياة ويتزوجها ، أى ينزل بها من سماء الفن والخلود إلى حياة الأرض والفناء . وبذلك قررت الأسطورة منذ ذلك الحين أن حياة الإنسان - مهما بلغت قدرته وعبقريته - على الأرض وليست فى السماء . وعندئذ برز لنا ذلك السؤال ، لو أننا سألنا تمثال جالاتيا نفسه أن يختار بين أن يبقى تمثالا أبديا للجمال أو أن ينزل إلى معترك الحياة ويلقى فيها مصير سائر الأحياء فاذا كان يختار؟ وهو سؤال لم تجب عنه الأسطورة القديمة ، وأجابت عنه المسرحية إجابة

(١) الدكتور لويس عوض : بيجاليون - جريدة الشعب (العدد ٣١٢ - ١٣ أبريل سنة

شافية . بل لعلني لا أبعد إذا قلت إن الجديد الحقيقي في هذه المسرحية هو أنها أجابت عن ذلك السؤال . وهذا — في رأيي — هو وجه الطرافة فيها .

لقد انتصر هجنز حين جعل إليزا تستطيع أن تواجه أرقى طبقة اجتماعية وتبادل أفرادها الحديث الراقى المنمق الرشيق ، لكنه لم يصل إلى ذلك إلا على حساب روحها . لقد أفقدها كل روحها وجعل منها شبه آلة ، تنطق بما ينبغي دون أن يصدر كلامها عن انفعال بما تقول :

« السيدة هجنز : . . . إنها انتصار لفنك ولفن من ألبسها ، ولكنك لو فكرت لحظة في أنها لا تخرج من كل جملة تنطق بها من كل نفسها لحاب ظنك فيها تماماً ، (١) .

ولا شك أن هجنز قد تسكبد في تجربته مع إليزا متاعب جمّة ، وسخر كل فنه في أن يصنع منها التمثال المنشود ، ولكنه لم يكن في الواقع يعبأ بروح الفتاة ولا بمشاعرها ، بل لقد كان يدوس مشاعرها هذه في كثير من المناسبات ، وكأنه بذلك ، بجرحه لنفسها ، يستنزف آخر قطرة من دما . « لقد كان قده التمثال من الكتلة الصماء عملاً بالغ المشقة ، لكن الرخام نفسه كانت معاناته أشد ، (٢) . أجل ! لقد قتل روحها — أو كان في سبيله إلى قتلها . ولقد صنع منها شيئاً — سيدة — لكنه في الحقيقة استعبدتها . أليس هو خالقها ؟ فليكن عليها نحوه واجبات دون أن تكون لها حقوق . وهل يطالب العبد بحقوق ؟ لكن إليزا طالبت . طالبت في صمت أولاً ، لكن ذلك لم يحد ، فتحرّكت . إنها تصرخ في وجهه قائلة :

« لقد بعث زهوراً ولم أبغ نفسي ، (٣) .

وهكذا بدأت تحرر نفسها منه ، وتلفتته إلى أنها تقف معه على قدم المساواة ،

(١) ص ٨٣ من النص المنشور .

(٢) Mac Carthy : op . cit ; p . 111

(٣) ص ١٠٧ من النص المنشور .

لا من الناحية الإنسانية فحسب ، بل في فنه كذلك . لقد كانت أذنها أكثر منه إرهافاً ، وقد حذقت خلال الشهور الستة أصول فنه ، وإنها لتستطيع أن تمارس نفس المهمة مثله تماماً . ولكنه ينظر إليها على أنها مخلوقته التي قد تنمرد حيناً ثم تعود لتجثو عند قدميه بعد ذلك . وقد كان مخطئاً في هذا التصور ، لأن الحياة والروح كانت قد دبت من جديد في التمثال ، فأراد أن يتحرر . إن إليزا السيدة — أو تمثال جالاتيا — لتعلن في وجه هيجنز — أو بجماليون — أنها تفضل العودة إلى الحياة ، كائناتاً ما كان مظهرها ومستواها ، على هذه الحياة الجديدة التي لم تعد فيها صالحة لشيء . إن التمثال ليوجب عن السؤال فيختار الاضطراب مع الناس في الحياة ويفضله على حياة أبدية باردة كالرخام :

« إليزا : بودى لو كنت قد تركتني حيث وجدتي ،^(١) .

وماذا يعوقها عن أن تعود ؟ لا شيء . إن فريدي يحبها وهي تحبه . فلتزوج منه . وهو شاب فقير ولكن ماذا يهم : ففي وسعها أن تعاونه بما منحها يسكرنج من مال في أن تفتح له محلا لبيع الزهور . وتصنع معه بذلك حياتها وحياته ، وبذلك يقضى منطق المسرحية .

وهنا يلتقي شو أخيراً بالأسطورة في خواها العام ، وعلى هذا النحو ترتبط مسرحيته بها . فقد انتصرت الحياة الإنسانية المحدودة على أبدية الفن غير المحدودة .

وهكذا اهتمت الأسطورة بقضية الصراع بين العبقريّة والفناء فأبرزتها من خلال شخصية بجماليون وموقفه من جالاتيا التمثال وجالاتيا الإنسان ، ولم تهتم بجماليات نفسها : أما شو فقد عرض لنفس القضية ولكن من جانبها المقابل ، أي من خلال شخصية جالاتيا نفسها ، وإن لم يكن قد أهمل بجماليون .

(١) من ١٦٧ من التعليل للنشور .

بجماليون القديم فضل الحياة لتمثاله على الجمود ، وجالاتيا الحديثة فضلت كذلك الحياة بما فيها من نقص على الصورة الكاملة التي أرادها لها بجماليون. وهنا يلتقي بجماليون القديم بجالاتيا الحديثة لكي يعلننا انتصار الحياة . أما بجماليون فقد كان عليه أن يتراجع أمام هذه الحقيقة، أو يتزوى في معمله بعيداً عن الحياة والناس .

* * *

هذه الأسطورة وهذه المسرحية كانتا معروفتين لسكاتبنا المسرحي الأستاذ توفيق الحكيم قبل أن يكتب مسرحيته « بجماليون » ، وهو « يقرر أن أول من كشف له عن جمال الأسطورة الإغريقية هذه هو « جان راوكس » ، في لوحته الزيتية « بجماليون وجالاتيا » المعروضة في متحف اللوفر ؛ فقد حركت هذه اللوحة نفسه يومئذ فكتب قطعة « الحلم والحقيقة » التي نشرت ضمن مجموعة أخرى في كتابه « عهد الشيطان » . ثم مضى على ذلك نحو خمس عشرة سنة حتى شاهد المؤلف مسرحية بجماليون لبرناردشو في شريط سينمائي ، وعندئذ عزم على كتابة مسرحيته هذه . ثم هو يعتقد — واعتقاده هذا صحيح — أن هذه الأسطورة لا بد أن تكون قد أفرغت في مسرحيات عدة، لكنه يقرر أنه لم يعرف إلا قصة الكاتب الإيرلندي — أي برناردشو^(١) . ولعلنا من أجل ذلك بصفة خاصة لم نعن إلا بالأسطورة في صورتها القديمة وبصياغة الكاتب الإيرلندي الجديدة لها . وقد عرضنا بالتحليل لما صنعه شو بالأسطورة في صياغته الجديدة ، فماذا صنع الحكيم ؟

* * *

منذ البداية يحاول الحكيم أن يحدد مسار تفكيرنا في صياغته الجديدة ، محاولاً بذلك تقرير حقيقة مهمة ، وهي أنه رغم تناوله لأسطورة قديمة أجنبية عن التفكير والتراث العربي فإنه في تناوله لها وصياغته لها صياغة

(١) انظر مقدمة المسرحية ، الطبعة الثانية . مكتبة الآداب ١٩٤٤ ، ص ١٦ — ١٧ .

جديدة لم يفصل عن ذلك التراث - فإطار الفكرة وإن يكن أجنبياً مازال المنظور نفسه عربياً . وهو يقول في المقدمة : «إني أعالج إذن أسطورة مطروقة في الآداب والفنون العالمية ، ومع ذلك من يدرى ؟ ربما لحظ بعض النقاد والقراء أن «أهل الكهف» المقتبسة عن القرآن ، و«شهرزاد» المستلهمة من ألف ليلة وليلة ، و«بجماليون» المنتزعة من أساطير اليونان... ليست كلها غير ملاحح مختلفة في وجه واحد» (١) .

أما هذا الوجه الواحد فهو بلا شك الفكرة ، فالحكيم في هذه المسرحيات الثلاث يعرض لفكرة واحدة ، لكن من جوانب مختلفة . ولم يكن محض مصادفة أن نجتمع نحن هنا بين هذه المسرحيات الثلاث في باب واحد . وإنما الفكرة المشتركة وإن تعددت وجوها ، هي المبرر للجمع بينها في إطار واحد . ومعنى هذا أننا ننصف الحكيم لو أننا نظرنا إلى بجماليون عنده من خلال أهل الكهف وشهرزاد .

ومهما يكن من شيء فلننظر الآن في تفصيلات القصة كما عرضها الحكيم .

وما تكاد المسرحية تبدأ حتى نجد الجوقة والفقى نرسيس يتحدثون عن بجماليون الذي حرم الحب وأنكرته فينوس . ثم ما تلبث امرأة تدعى إسمين أن تدخل القاعة ، وتحدث إلى نرسيس حديث الحب ، غير أن جوقة الراقصات تمضي في معاينة الفقى ودعوته إلى المهرجان حيث يحرق البخور وتقدم القرابين ، لكن الفقى يعتذر بأنه لا يستطيع ترك حراسة التمثال ، تمثال جالاتيا ، التي اتخذ منها بجماليون زوجة ، خشية أن تقع عليه ذرة من تراب . إن المدينة كلها تتحدث عن هذا الغرام العجيب بين بجماليون وتمثال جالاتيا الذي صنعه يديه . والناس يرونه مجنوناً إذ يعامل هذا التمثال كما تعامل المرأة الحقيقية . ومن خلال الحوار بين إسمين ونرسيس

(١) مقدمة المسرحية ، ص ١٨

نعرف أن بجماليون كان قد ذهب إلى معبد فينوس لكي يقدم إليها القرابين .
وفينوس إلهة الحب ، ومن عجب أن يقدم إليها بجماليون القرابين لأنه لم
يكن ليسألها شيئاً ، بل كانت كل علاقته بأبولون إله الفن . أترأه يتوسل
إليها بهذه القرابين أن تمنحه شيئاً ؟

أما نرسيس نفسه فكان قتي — كما هو في الأسطورة القديمة — غاية في
الجمال ، لكنه كان كالصدفة الجميلة المعلقة على لاشيء . كان كيئناً جميلاً لكنه
يفتقد الحياة ، تماماً كتمثال جالاتيا . وقد ظلت إسمين به تغريه وتذكي في قلبه
جذوة من الحب ، وتغريه بأن يترك التمثال لشأنه ويذهب معها حتى تجعله
يبصر ويحيا . وتنجح أخيراً في أن تأخذه إلى الغابة . وما يكادان ينصرفان
حتى يظهر أبولون وفينوس ، ويدخلان في خفة من النافذة الكبيرة في
القاعة . ويقع نظرها على تمثال جالاتيا فيحدثان عن روعته الفنية وجماله
البارع ، ويجد أبولون في ذلك فرصة يفخر فيها على فينوس ؛ لأن بجماليون
الذي أبدع هذا التمثال كان من عباده . إن أبولون وفينوس نفسيهما كانا في
جمال صراع ؛ فهي إلهة الحب ، وهو إله الفن ، ولكليهما أتباع من الناس .
ومن هنا رأت فينوس في تمثال جالاتيا تحدياً لها ، وأن هذا الأثر ليس إلا تمثال
والانتصار عليهما ، يقيمه في وجهها واحد من أبناء البشر . وفيما هما في هذا
الموقف المتأزم إذا بصوت بجماليون من بعيد ينادى فينوس يتوسل إليها
أن تمنفخ حرارة الحياة في تمثال جالاتيا زوجته العاجية ، وأن تمنحها الحب .
وهنا يتغير وجه الموقف ، إذ يشعر أبولون بشيء من الخذلان أمام هذا
التوسل من بجماليون ، وترجح كفة فينوس فتعلن عن استجابتها لهذا
النداء ، وتأمر الدماء أن تجري في شرايين جالاتيا ، والنار أن تبعث في
جسدها الحرارة وفي عينيها النور . ثم تأمر جالاتيا أن تنعس قليلاً حتى يأتي
بجماليون فيوقظها بقبلاته . ثم ينصرف أبولون وفينوس ليختبئتا خلف
النافذة . وما يكادان ينصرفان حتى يدخل بجماليون ونرسيس ، بجماليون

يلوم نرسيس على أن ترك التمثال، ونرسيس يعتذر بأن إسمين هي التي أغرته .
والواقع أن بجماليون كان مهموماً في ذلك الوقت ، لأنه كان قد ضاق
بحياته التي ظل فيها يخلق ويمنح دائماً دون أن يتلقى هو نفسه شيئاً ، كشأن
الآلهة تماماً . لقد ضاق بهذه الحياة وتآقت نفسه للشعور بأن هناك من يخلق
له ويعطيه ويحذب عليه ويمنحه . وهو في هذه الهموم يصرف نرسيس
حتى يخلو إلى نفسه . وما يكاد نرسيس يمضي حتى تتهدد جالاتيا فينهال عليها
بجماليون بالقبيلات ، وتفيق جالاتيا وكأنها تفيق من حلم طويل . أما بجماليون
فبظل ينظر إليها مبهوراً مأخوذاً يردد الشكر والحمد لفينوس التي استجابت
لدعواه ، ثم يتبادلان عبارات الحب والهيام ، وينتشیان بحقيقة أنهما زوجان
حقيقيان . وتساءله جالاتيا عن عمله ، فيذكر لها أنه صانع تماثيل ، لكنه باع
كل ما صنع ليشتري بشفته تلك الجواهر والحلي والملابس الفخمة لزوجته ،
أي لجالاتيا . ثم يأتي حديث التمثال الذي أودع فيه بجماليون كل عبقريته ،
فلا يخفي بجماليون حبه له ، وتشعر جالاتيا أن هناك منافساً خطيراً لها في
حب بجماليون وهي لا تدري أنه يتحدث عن تماثيلها ، وتنخرط في البكاء ؛
غير أن بجماليون ما يلبث أن يهديه من خاطرها ويكسبها بكلمات الغزل . كل هذا
وفينوس وأبولون يتسمعان ويراقبان من خلف النافذة . حتى إذا ماصفا
الجو بين الزوج وزوجته ، وراح يضمها إلى صدره ؛ انسحب الإلهان .

وما يكاد الفصل الثاني يبدأ حتى نعرف أن جالاتيا قد فرت إلى الغابة
مع نرسيس ، ونجد إسمين تحاول أن تخفف من وقع الحادث على نفس
بجماليون . وبجماليون يحاول أن يظهر عدم الاكتراث للأمر وإن كان
لا يخفي حسرته على جالاتيا الأولى — جالاتيا التمثال — التي فقدتها يوم
نفخت فيها فينوس الحياة . ومن ثم يرى أن فينوس هي سبب هذا البلاء ،
فقد كان من قبل سعيداً بجالاتيا التمثال . كانت جالاتيا عندئذ إلهة ، لأنه
هكذا صنعها ؛ أما فينوس فقد صيرتها امرأة حمقاء ، تهرب مع قبي

أحق،^(١) . وإنه ليعد ذلك انتصاراً منه على فينوس ؛ لأن التحفة التي خرجت من بين يديه مثالا للكمال في الخلق والإبداع قد شابها النقص بلبسة من يديها . لقد أفسدت جماله الخالد الذي أبدعه . وما يلبث بجماليون أن يرتضى على الفراش باكياً وحيداً . وتهبط مركبة فينوس وأبولون فيشاهدان الموقف . ولا بد أن كلمات بجماليون وثورته ضد فينوس كانت قد بلغت مسامعهما . وإنهما ليضيان في معركة كلامية عنيفة ؛ يقف فيها أبولون إلى جانب بجماليون ليقرر أن فينوس قد هزمت ، لأنها باسم الحياة شابته عمله الكامل بالنقص ، وأنه من الواجب عليها أن تقر بهذه الحقيقة ، وأن تعيد جالاتيا إلى حياة التمثال كما كانت . وأخيراً تدع فينوس لهذا الطلب وإن كانت تعلن أن ذلك لا يعنى أن الحرب بينهما وبين بجماليون قد انتهت ، ثم يخطر لها أن تورط أبولون في الموقف . فتطلب إليه أن يتدخل بوسائله الخاصة لإصلاح النقص الذي سببته هي لجالاتيا ، بحافظة على سمعة الآلهة . وبأخذ أبولون أمام هذا التحدى في الغناء على قيثارته ، ينادى جالاتيا أن تعود إلى زوجها بجماليون . ويمضى من الزمن قليل حتى تعود جالاتيا . وهي تعود هذه المرة وقد أقبلت على بجماليون في تودد وإعجاب بالغبين . وبجماليون ينكر تصرفها أول الأمر ، ويقابلها في جفوة بادية ، لكنها ما تزال به حتى لكانه يفيق من حلم مزعج . لقد رأى في منامه بهجتين تاكل إحداها من قلبه والأخرى من كبده ، ولكنه سمع كذلك قيثارة ما كادت تنطق أنغامها حتى فطرت البجعتان وانطلقتا بعيداً . وهنا تصارحه جالاتيا بأحاسيسها نحوه ، إذ أنها كانت تشعر بأنه خالفها وأنها قطعة منه ، وإن كانت لا تخفى ضيقها بطريقته الفظة في معاملتها منذ عادت من الغابة . لكن أنغام قيثارة أبولون تسرى في

نفسهما فيحس كل منهما أنه جدير بالآخر ، ويتعاطفان ، ويصفو الجو ، ويدرك بجماليون أن أبولون هو الذى عمل على صفائه . وهنا يقول أبولون لفينوس : « ألا ترين من الإنصاف أن تعترفى بأنى انتصرت ! » (١) .

ثم يبدأ الفصل الثالث فنصادف الفتى نرسيس والفتاة إسمين . نرسيس يحاول أن يشرح لها كيف أن جالاتيا هى التى أغرته بالخروج معها إلى الغابة ، معذراً عما كان منه ، وإسمين تطيب من خاطره . وتدعوه إلى التزام الصمت أمام بجماليون وعدم إثارة هذا الموضوع . وماذا يهم بجماليون الآن وهو يعيش هائناً سعيداً مع جالاتيا . وعندئذ لا يجهد نرسيس بدأً من الاعتراف لإسمين بأنه صار يحس حاجته الماسة إليها ، وأن كلماتها ودموعها كانت كالحياة التى دبت فى الصدفة ، وقطرات الندى التى تفتحت بها الزهرة . لقد استطاعت إسمين بالحلب أن تصنع من نرسيس إنساناً يعرف معنى الحياة بعد أن كان كأنه جميلاً مغلقاً على ذاته . وإذ هما يعضيان نحو الباب شبه متعانقين تظهر فينوس وأبولون فتتحدث فينوس بفخار عن هذه المرأة — أى إسمين — التى استطاعت أن تخلق بالحلب كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن .

وهنا يعجب أبولون وفينوس من أن هذين الصانعين يقعان فى حب ما صنعا ، ثم يتبين لهما أن هذا الذى يحدث هو المعقول ، إذ أنهما هما لم يستطيعان أن يحب الواحد منها الآخر ، بل وقعا فى حب اثنين من البشر القانونيين ؛ هو أحب كليمين وهى أحببت أدونيس ، وعلى هذا النحو حباً تخلق بجماليون غير المحدود فى كيان محدود (٢) . لقد تعاونت فينوس بالحلب وأبولون بالفن على تهيئة هذه السعادة التى صار بجماليون ينعم بها مع جالاتيا . لقد تعاون الألهان ضده ، فانتصرا عليه .

(١) المسرحية ص ١٠٧ .

(٢) انظر المسرحية ص ١٢٥ .

وما يلبت بجماليون أن يعود ومن خلفه جالاتيا وهما صامتان فأنران ، بل إن بجماليون ليتألم ويتحدث في تراخ وكسل إذا وجهت إليه جالاتيا حديثاً . وتبدأ جالاتيا في كنس القاعة لكثرة ماتراكم فيها من غبار منذ أن تركاها ، ويؤذى هذا المنظر نفس بجماليون ، ويكون نقطة لتحول تفكيره عن جالاتيا . لم يعد بجماليون مقتنعاً بأن جالاتيا هذه التي تمسك بالمسكنسة هي أثره الفني . إنما زوجة صالحة وصديق رفيق ما في ذلك شك ، لكنها أقل جمالا من أثره الفني ^(١) الرائع ، وصحيح أنه يحبها ، لكنه حب بخس ، لن يغنيه عن جالاتيا الأخرى . وجالاتيا الأولى تتميز بارتفاعها وجمالها الباقي ، وجالاتيا الثانية تمتاز بطيبتها وجمالها الفاني . الأولى هي الفن ، والأخرى هي الزوجة وكل ما في الأولى غير محدود ، وكل ما في الثانية محدود . وهو لا يواجه جالاتيا بهذه الحقيقة ليخرج نفسها ، فهي أمامه لا ذنب لها ، بل الذنب ذنب سكان أولمب الذين صارعوا فنه بالحياة فهبطوا بجالاتيا إلى المستوى الذي صارت إليه . وهناتبكي جالاتيا لأنهما لم تعد في عيني بجماليون إلا رمزاً للتشويه الذي أصاب عمله الفني ، وتطلب منه أن يفترقا قبل أن تهرم وتشيوخ وتفقد بهاءها ، بل قبل أن تموت وتصير إلى التراب . وهنا يذعر بجماليون ، أن يتصور عمله الفني وقد زال عن الوجود بعد أن تموت جالاتيا . إن معنى ذلك أن كل مجهوده الفني سيذهب هباء . هنا يخطر لبجماليون خاطر ، أن يذهب إلى المعبد . لماذا ؟ إنه ليقبل جالاتيا قبلات كثيرة قبل أن ينصرف . وبعد قليل يسمع صوته وهو ينادي فينوس وأبولون أن يأخذا عملهما ويعيدا إليه فنه ؛ فهو يريد جالاتيا تمثالا من العاج كما كانت . وتتشاور فينوس وأبولون فلا يجدان بداً من إعادة التمثال كما كان .

حتى إذا كان الفصل الرابع والآخر وجدنا جوقة الحوريات الراقصات

(١) انظر المسرحية ص ١٤٣ .

يعاين الفنى ترسيس من خلف النافذة ، يسألته عن حال بجماليون وعن حاله ،
وعما صارت إليه علاقته بالفتاة إسمين . ومن خلال هذه المعاينة ندرك أن
ترسيس قد افترق هو الآخر عن إسمين ولم يعد يحبها ، بل لم يعد يطيق سماع
الحديث عنها . ثم يفيق بجماليون من نومة ويطلب من ترسيس أن يسقيه
ثم يأخذان فى حديث طويل تتكشف لنا من خلاله الحالة النفسية المضطربة
التي صار إليها بجماليون . فهو يسأل ترسيس عن إسمين ، ويتكرر سؤاله عنها ،
ثم إنه يتحدث عنها بعاطفة وبلوم ترسيس على هجرها ، لأنها كانت امرأة
صالحة استطاعت أن تفتح عينيه على الحياة . والحقيقة أن بجماليون كان
يتذرع بالحديث عن إسمين وترسيس لكي يجد متنفساً عن مشاعره اللاعبة
الدفينة إزاء جالاتيا حين كانت حية ، وحين كانت زوجة له . وإنه ليظل
يخفى ذلك حتى إذا ما واجهه ترسيس بهذه الحقيقة لم يجد أمامه سيلاً للإخفاء .
إن بجماليون الآن قد عاف النظر إلى التمثال ، لأنه ينظر إليه على أنه صورة
جالاتيا الزوجية الحية (بكل ما تحمل من شوائب الحياة) لا على أنه الأصل .
إنه ليكشف لترسيس عن هذه البلبلة التي صار إليها : أكانت جالاتيا وهي
حية أجمل من ذلك التمثال أم أن التمثال كان أجمل ؟ أيها الأجل والأنبل ،
الحياة أم الفن ؟ .

وبجماليون لم يكف منذ خالجه ذلك الشك عن الخروج كل ليلة إلى الغابة
لكي يذهب إلى الكوخ الذى أقام فيه مع زوجته جالاتيا فترة من الزمن ،
تسكيراً عن شعوره بجريمة أنه قتلها حين طلب إعادتها إلى التمثال ، وظناً منه
أنها تنتظره هناك . وفى هذه الليلة حاول ترسيس أن يمنعه من الخروج ،
نظراً لشدة البرد ، لكن بجماليون أصر ، وأصر على الخروج بمفرده ،
لكن ترسيس ما يلبث أن يخرج على إثره إشفاقاً عليه .

وهنا تظهر فينوس وأبولون . أبولون يتأمل التمثال رمز انتصاره ،
وفينوس تذكره برمز انتصارها ممثلاً في انصراف بجماليون عن التمثال وبحشه عن
زوجته ، لكن أبولون ينهبها إلى أن بجماليون لم يلق سلاحه بعد ، كل ما في
الامر أنه جريح ، جرحه الشك ، لكنها ليست النهاية . ويظل أبولون يديم
النظر إلى التمثال وكأنه يودعه . إنه يخشى أن يرتكب بجماليون حماقة
حين يعود .

وما يلبث بجماليون أن يعود مع نرسيس ، إذ لم يقو على احتمال البرد ،
فيتوارى أبولون وفينوس خلف النافذة ، يراقبان . أما بجماليون فخائق على
نرسيس إذ عاد به إلى البيت ليوفر له بعض الدفء والراحة ، وأما نرسيس
فيقنط منه ويهدده بالانصراف عنه ، ويمضى بجماليون يستحبه على
الانصراف فينصرف ، على أن يظل قريباً منه . وهنا يأخذ بجماليون وقد صار
وحيداً في مناجاة التمثال ، يعلن عن الوحشة التي صار يجدها في صحبته ،
ثم يسقط في إعياء باكياً . وهنا يأخذ أبولون وفينوس في الرثاء له ، وتفكر
فينوس في إعادة الحياة إلى التمثال تطييباً لحاظه ، غير أن أبولون يمنعها ، لأن
ما حدث في المرأة الأولى لا يستبعد أن يحدث هذه المرة كذلك . إن
بجماليون يحب زوجته ثم ما يلبث أن ينصرف عنها . وهو كذلك يحب التمثال
في بادئ الأمر لكن ينصرف عنه بعد قليل . إنه لن يستقر على حال
واحد ، وسيظل على هذه الجيرة والقلق بين الفن والحياة إلى أن تخمد
آخر أنفاسه . وبلغت أبولون وفينوس فإذا ببجماليون يفيق ، وإذا به
يضع المكسنة في يد التمثال ويتأمله ، ثم ينتزعها في عنف وينهال على رأس
التمثال تحطياً بالمقبض الصلب للمكسنة . ويدخل نرسيس على الصوت
ليلوم بجماليون على ما صنع . لكن بجماليون يزعم أنه سيصنع تمثالا
آخر خيراً منه ، ففي صدره أشياء عظيمة لا بد أن تخرج . أما أبولون
فيرى فيما صنعه بجماليون صفة أساسية في الإنسان ، أن يحطم الجمال الذي

يصنعه ليعيد صنعه من جديد . لكن بجماليون كان قد انتهى . كانت أنفاسه الأخيرة تندافع . إنه سيموت ، لكن روحه سيظل حيا — كما يقول أبولون — مابقي فن على الأرض .

* * *

هذه هي القصة كما صورها الأستاذ الحكيم . ومن الواضح أنه كان في الظاهر أكثر ارتباطاً بالأسطورة من شوفي مسرحيته ؛ فالشخص الرئيسية هي شخص الأسطورة تقريباً ، وواقعة التمثال ، ودور آله الحب في القصة هما الواقعة القديمة والدور القديم على الإجمال . غير أن هذه الارتباط الظاهر لا يعدو أن يكون ارتباطاً شكلياً ، شأن الأستاذ الحكيم في مسرحياته التي تقوم على الأسطورة ؛ إذا هو يبق في العادة على الإطار الخارجى للأسطورة ما أمكن ، أما المحتوى فذلك يكون من عنده . إنه لا ينزل بالأسطورة إلى الميدان العصرى كلية ؛ كما يصنع غيره من كتاب المسرح الغربيين (وكما صنع شو نفسه في أسطورة بجماليون) ولكنه يحاول الاحتفاظ بالإطار الأسطوري نفسه لما قد يصفه على المسرحية من طابع التجريد والرمزية . إنه يحب الرموز وعالم الرموز ، وهو يفضلها إذاً متى أتاحت له على وسائل التعبير المباشر .

على كل حال لم يرتبط الحكيم بأسطورة بجماليون إلا من حيث الشكل وهو بعد ذلك ارتباط جزئى . فقد أضاف من عنده شخصيات رئيسية وإسمين وأبولون ، وجعل لها دوراً أساسياً في المسرحية ، وهو باختيار هذه الشخصيات ظل محافظاً على الجو الأسطوري .

وقد رأينا الأسطورة تجعل بجماليون يطلب من فينوس (أو أفروديت^(١)) أن تنفث الحياة في تمثال جالاتيا ، فإذا ما استوت أمامه كياناً حياً تزوجها

(١) أفروديت هو الاسم الاغريقى لفينوس .

وعاش معها سعيداً . أما الحكيم فقد امتد بالأسطورة خطوات تجديدية . ولم ينته بها عند ذلك الحد . وفي هذه الحركة الجديدة تطور الحكيم بالأسطورة القديمة نفسها وصنع منها أسطورة أكثر امتلاءً بالدلالة وأكثر خصوبة .

ولقد رأينا الأسطورة تنتهي إلى تقرير أن بحاليون رغم مقدرته الفنية قد فضل الحياة لتمثاله آخر الأمر كي يسعد به كما يسعد الرجل بالمرأة ، ورأينا برنارد شو من ناحية أخرى يأخذ وجهة التمثال نفسه ، ويبين لنا أنه لو اختار التمثال بين جماله الفني الأبدى والاضطراب مع الناس في حياتهم الفانية لاختار الحياة على الأبدية . وكان هذا تحقيقاً لفكرة الأسطورة نفسها ولكن من صميم الحياة الواقعة . فماذا صنع الحكيم ؟

حاول الحكيم أن يحقق وجهة جديدة ، أو أن شئنا الدقة حاول أن يوجه الأسطورة توجيهاً جديداً . أما هذا الجديد فهو ألا ينهي الأسطورة نهاية حاسمة . لقد انتصرت الحياة عند شو وفي الأسطورة القديمة . وكان من الممكن - وهذا هو الاحتمال المقابل - أن يعقد الحكيم النصر للفن . ولقد جاهد في ذلك حتى جعل الفن ينتصر في مواقف كثيرة على الحياة ، لكنه انتهى آخر الأمر - وهذا هو الجديد - إلى رفض القطع بانتصار جانب على الآخر ، فرفض بذلك الاحتمالين معا . وبرز نتيجة لهذا الرفض موقف جديد ، ليس هو موقف التوسط ، بل هو تقرير حقيقة أن هذا الصراع نفسه بين الفن والحياة ، أو بين الأبدية والفناء ، هو ألزم ما يكون لاستمرار الحياة نفسها .

وبمع كل هذا نعود لنقر أن الحكيم استفاد من الأسطورة القديمة كما استفاد من مسرحية شو بعض الفائدة .

لقد استكمل « شو » للأسطورة بعض العناصر ، إذ أنه جعل إلزي (وهي تقابل جالاتيا) فرداً من البشر . ولقد تعمد لها هجنز فصنع منها

تمثالاً ، لكنه لم يستطع أن يقتل فيها الروح نهائياً ، ومن ثم ثارت وخلعت عن نفسها ثوب التمثال ، وانطلقت في الحياة مع « فريدى » . أما الحكيم فقد أبقى على عنصر التمثال في الأسطورة من ناحية ، وأضاف إليه هذه النظرة الشووية من ناحية أخرى . ومن ثم اشتملت المسرحية على قصتين double - Plot تتوازيان لكي تؤديا إلى نفس الغاية ، القصة الأولى هي قصة التمثال وعلاقة بجماليون به ، والقصة الثانية هي قصة الفتى نرسيس والفتاة إسمين . القصة الأولى تحكى لنا تطور العلاقة بين بجماليون وتمثاله ، فتحكى لنا عن ضيقه أولاً بالتمثال ثم طلبه الحياة له وسعادته به حياً ، ثم ضيقه به حياً وطلبه نزع الحياة منه وإعادة جامداً كما كان ، ضيقه بالتمثال وبالحياة معاً ومخطيئة التمثال آخر الأمر على أمل صنع تمثال جديد . وفي سياق هذه القصة نلاحظ أن بجماليون لم يندمج في الحياة إلا عندما أحب جالاتيا ذلك الحب الإنسانى ، وأن حالات الصفاء بينه وبينها لم تكن إلا تلك الحالات التى كأننا يتبادلان فيها الحب . والقصة الثانية ، قصة نرسيس وإسمين ؛ كانت تسير موازية تماماً لنفس القصة الأولى ، وتتبع تطوراتها خطوة خطوة ، وتحمل نفس الدلالات فى كل خطوة ، فنرسيس مثال للجمال لكنه جمال أجوف يفقد الحياة كالتمثال ؛ وإسمين تحبه ، لكنها لا تقابل منه إلا بالجمود ، ومن ثم تجذبه إلى الحياة فتصنع منه إنساناً سوياً ، وعندئذ يعرف نرسيس معنى الحب ، ويحس بالرابطة القوية التى تربطه بإسمين ؛ ثم هو يعود فيحنق عليها ثم يفترقان كما افترق بجماليون عن التمثال

فإذا تذكرنا هنا أن نرسيس كان كذلك من صنع بجماليون ، لأنه هو الذى تعده منذ أن كان طفلاً ، لاح لنا التشابه بين الدور الذى يقوم به نرسيس ودور إليزا عند شو . فليس من شك فى أن الحكيم قد تأثر بشخصية إليزا وبدورها فى مسرحية شو ، لكنه لم ينقلها كما هى ، ولا هو

اتخذ لها نفس الدور حين اختار شخصية نرسيس لمسرحيته ، بل ينتهى تأثره عند مجرد الفكرة ، أن يستبدل التمثال فى الأسطورة شخصية حية . وقد اختار شو هذه الشخصية من واقع الحياة ممثلة فى إليزا . أما الحكيم فقد أبقى على قصة التمثال ثم أضاف إليها قصة نرسيس . وهو فى أثناء قصته لبيجاليون مع التمثال يعكس لنا هذه الصورة الأسطورية فى قصة أقرب إلى الحياة الواقعية هى قصة نرسيس وإسمين . ولما كانت وجهة الحكيم تختلف عن وجهة الأسطورة ووجهه شو معاً ، إذ أنه لم يشأ أن يعقد الانتصار الجاسم للحياة كما ذكرنا ، فقد كان من الطبيعى أن يختلف وضع نرسيس ودوره عن وضع إليزا ودورها عند شو .

* * *

لقد كان أهم ما فى مسرحية شو أنها جعلت التمثال نفسه هو الذى يختار لنفسه الحياة لبيجاليون كما صنعت الأسطورة . لأن التمثال عند شو كان بحيث يختار ، فاختارت إليزا الحياة مع فريدى وفضلتها على الصورة المثالية من الحياة التى أرادها لها هيجنز . فإذا نظرنا فى مسرحية الحكيم وجدنا أن التمثال نفسه لم يجب عن شيء ولم يختار لنفسه شيئاً ، كما هو الشأن فى الأسطورة تماماً . فجالاتيا بعد أن دبت فيها الحياة تحدثنا أن شعورها لم يتغير عما كان قبل ، أى عندما كانت مجرد تمثال ، ثم تقتضب هذا الحديث . ونحن لا نعرف بطبيعة الحال ماذا كان شعورها وهى مجرد تمثال :

و جالاتيا . كيف أشعر الآن ؟ هذا سؤال غريب . شعورى هو هو .. دائماً كما كان ..

بيجاليون : كما كان ؟ متى ؟

جلالاتيا : بيجاليون ! لا تسألنى مثل هذه الأسئلة .. (١)

وطبيعى أن يسود الغموض هنا فالجواب أسطورى . غير أن الحكيم استفاد من قصة نرسيس تماماً كما استفاد « شو » من إليزا . فنرسيس يستطيع - مثل إليزا - أن يحدثنا عن مشاعره فى وضوح قبل أن يعرف الحياة والحب وبعد أن عرفهما على يد إسمين . وهذا المواقف بينهما يكشف لنا عن هذه المشاعر :

« نرسيس : بحثت عنك لأنى وجدت أنى لم أعد دمية تلعب مع الدمى !
إسمين : حقاً ؟ ! »

نرسيس : وعنك أنت وحدك بحثت ، لأنى أحسست أنى أحمل جزء كبيراً منك هنا (يشير إلى صدره وقلبه) ، (١)

فواضح من هذا الموقف أن نرسيس كان يعد نفسه دمية من الدمى قبل أن يعرف الحياة ، وأنه لم يرض لنفسه أن يكون مجرد دمية جميلة فراح يبحث عن إسمين . إن نرسيس عندئذ قد فضل الحياة مع إسمين على البقاء دمية جميلة يحتفظ بها بجماليون وتدين له بالطاعة والخضوع ، تماماً كما فضلت إليزا الحياة مع فريدى على البقاء صورة للكمال مستعبدة لهجنز . وعلى هذا النحو تكشف لنا قصة نرسيس ماغمض من قصة التمثال . وقد جاء وقت طلب فيه بجماليون نفسه الحياة لتمثاله ، وكان التمثال فى الوقت نفسه - مثلاً هذه المرة فى شخص نرسيس - يطلب لنفسه الحياة . وقد انتهت الأسطورة بطلب بجماليون الحياة لتمثاله ، وانتهت مسرحية شو بطلب التمثال الحياة لنفسه ، وجاء الحكيم لتحقيق - فى توافق عجيب - بين المطالبين ، لكنه لم يشأ أن ينتهى عند هذا الحد بل امتد - كما قلنا - بالأسطورة وبالمسرحية معاً خطوات جديدة .

ولقد كان بجماليون نفسه في الأسطورة مثالا للإنسان الذى ارتقى بفنه إلى مستوى الآلهة ، ثم ما لبث أن آمن بحقيقة أنه — مهما بلغت قدرته — إنسان لا حياة له إلا كما يحيا الناس . أما هجنز عند « شو » فقد مثل نفس الموقف ، لكنه لم يشأ أن يتراجع وأن يتنازل عن عقيدته فى أنه يمثل أعلى مستوى ستصل إليه الحياة فى تطورها وترقيها الدائم ، وقرار أن يحتفظ لنفسه بفكرته وعقيدته ، فلم يتزوج إيزا ، وما كان ليتزوجها ، ولم يلق سلاحه . وعلى هذا النحو مثل بجماليون الأسطورة جانباً من الموقف ، ومثل بجماليون المسرحية الجانب المقابل ، أحدهما مثلى حقيقة الحياة والآخر مثلى حقيقة الفكرة (أو الفن) . ومن ثم يمكننا أن نقول إن شخصية هجنز — كشخصية بجماليون فى الأسطورة — شخصية ذات جانب واحد . فماذا صنع الحكيم ؟ .

شخصية بجماليون عند الحكيم شخصية مرنة ، تستطيع أن تجمع فى ذاتها الموقف ومقابلة ، موقص بجماليون الأسطورة وموقف هجنز . إنها — بغیر محاباة — شخصية أكثر إنسانية فى طبيعة تكوينها منها فى الأسطورة وعند « شو » .

بجماليون عند الحكيم فنان عبقرى يبدع — وهو الإنسان العانى — الأعمال الفنية الرائعة والجمال الخالد . وإنه ليجب صنعته هذه ويتفانى فيها . إنه فى ذلك مثل هجنز عند « شو » . وهو من ثم كان يرى الفن أنبل من الحياة وأبولون يؤكد ذلك حين يطلب من فينوس أن تسحب ما وضعت فى عمله الفنى من عناصر النقص والسخف باسم الحياة^(١) . وإن بجماليون ليأخذها الزهو بقدرته وعبقريته حتى ليتراعى له أنه يستطيع أن يقيس قامته إلى قامات الآلهة ، بل يستطيع بفنه الخالد أن يتفوق عليهم .

(١) أظفر المسرحية ص ٨٤ .

غير أن الأمور تتطور وبجماليون نفسه يتطور ، فإذا بنا تصادفه بعض الوقت وقد تغيرت وجهته فأخذ الوجهة المقابلة تماماً ، تلك الوجهة التي اتخذها بجماليون الأسطورة حين فضل الحياة مع جالاتيا الحية على مجرد التأمل في جمالها حين كانت تمثالا . لقد سعد بجماليون الأسطورة بزوجه ، وكذلك سعد بجماليون الحكيم بجالاتيا . ولقد أدرك قيمة هذه السعادة فيما بعد عند ما عادت جالاتيا مجرد تمثال ؛ إذ كان يخرج كل ليلة لينذهب إلى الكوخ الذي شهد أسعد أيام حياتهما . عندئذ صار « يعترف بأن الحياة أنبل من الفن . . . فيرى المكسفة التي كانت في يد زوجته الطيبة الرحيمة أرفع معنى من لفظة تمثاله المتعالية . . . »^(١)

وعلى هذا النحو تحرك بجماليون من النقيض إلى النقيض . إن شخصيته كما قلت فيها من المرونة ما يكفي لذلك، وهي من ثم أصدق تعبيراً عن طبيعة الإنسان من بجماليون القديم وبجماليون شو ، حيث تلازم الشخصية وجهة واحدة صارمة .

غير أن بجماليون الحكيم لم يستقر كذلك عند الإيمان بنبل الحياة وأفضليتها على الفن ، وهو كذلك لم يستطع العودة إلى وجهته الأولى ، إذ أن تمثال الجديد لجالاتيا كان يذكره بجالاتيا الإنسانية بكل ما كانت تنسم به حياتها من نقص وسخف . فهو لم يعد مثال الجمال الكامل القديم، ومن ثم كان بجماليون يصدف عنه . وهنا انتابته الحيرة ، واستولت عليه حالة من الشك والقلق ، إذا اجتمع النقيضان أمامه في منظور واحد .

« بجماليون : . . . قل لي يا نرسيس : أيهما الأجل والأنبل؟ الحياة أم الفن؟
نرسيس : ألم أقل لك إن كل شيء فيك الآن ينطق صارخاً أنك . . .
أنك تشك في فنك ؟ »^(٢)

ولم ينته هذا الشك والقلق إلى نهاية محددة . إن بهماليون قد فقد زوجته من جهة ، وحطم هو رأس التمثال من جهة أخرى . ترى أتعود إسمين لتأخذ نرسييس إلى الحياة مرة أخرى أم سيقضى عليه أن يعيش كما تعيش الدمية ؟ وقائع المسرحية تقول إنها قد تعود ، ولكن إلى حين . أما بهماليون فكان قد انتهى مثلها انتهى تمثاله ، وإن ظلت ذكراه حية في سماء الفن .

* * *

وكما يمكن أن يدين الحكيم بفكرة شخصية نرسييس في مسرحيته لشو فكذلك الأمر بالنسبة لتطور العلاقة بين بهماليون وجالاتيا . صحيح أن بهماليون عند الحكيم قد أحب جالاتيا وأحبته وعاشا معا حياة زوجية هائلة فترة من الزمن ، لكن ذلك لم يحجب الحقيقة الجوهرية الممثلة في إحساس بهماليون الحقيقي نحوها . إنه هو الذي خلقها . وهو لذلك كان يعاملها — حين يكون على طبيعته — كما يعامل الإله مخلوقاته .

« جالاتيا : بهماليون ! أيها العزيز بهماليون ! إنك تحاول منذ عدت أن تخاطبني في إهمال وخفة وقلة احتفال . . . إذا كنت تريد الاختصاص مني فتق أنى قد استوفيت العقاب ! » (١)

أليس هذا الصوت هو صوت إليزا وهي تصرخ في وجه هجنز إذ يعاملها في إهمال وقلة احتفال ؟

لكن إلى متى استطاعت إليزا أن تحتمل هذه العبودية لهجنز ؟ إلى أن دبت فيها الحياة واستيقظت مشاعرها للرجل . عندئذ أحست أنها إنسانة مثل هجنز لا تقل عن مستواه . وأنه من واجبه أن يعاملها على هذا الأساس . إنها عندئذ لم تعد تخافه ، إذ أحست باستقلال كيائها عنه ،

(١) المسرحية ص ١٠٠

وبتساويهما من الناحية الإنسانية . ليكن لها كما شاء ، لكنها تريد أن يعاملها بوصفه إنساناً قبل كل شيء .

هذه الحقيقة تقررهما جالاتيا عند الحكيم كذلك .

د جالاتيا : لست أنسى أنك البارحة كنت تخشى أن تخاطبني بما لا أفهم لأنني كنت أخاف ذلك . نعم ، لست أكنمك أني كنت أخاف منك .
بجماليون : والآن ؟

د جالاتيا : لا ، لست أخافك لأنني أحبك ... وأحبك لأنني عرفتك
وعرفت نفسي بعض المعرفة (١) .

وبعد ذلك ما تزال شخصية جالاتيا تدين لتفكير الحكيم كذلك .
لم تبعث إلى الحياة بعد أن كانت جماداً خامداً ؟ ومن قبلها بعث أهل الكهف ، وعاشوا فترة من الزمن ثم عادوا إلى كهفهم كما عادت جالاتيا إلى التمثال . وقد اختلط الأمر على أهل الكهف حتى لم يعودوا يدركون على وجه التحديد أكانت حيواناتهم حقيقة أم حلاًماً . وكذلك أحست جالاتيا نفس الإحساس . وهي تقول : « حياتي . أين الحلم فيها وأين الحقيقة ؟ » (٢)
وهي تسأل : أ أنا حلم أم يقظة ؟ أنا حلك دائماً يا بجماليون أم يقظتك ؟ (٣) .

لقد صارت جالاتيا إنسانة مريدة لها مطالبها الحيوية ، لكن الحكيم لم يشأ أن يهتم بها وبمطالبها حتى يستطيع إعادتها إلى التمثال دون أن تقف في وجهه عوائق حيوية من نفس منطق الحوادث . كان في استطاعته أن يصنع ما صنعه « شو » عندما جعل إليزا تهرب لتتزوج من الفتى فريدي ، فيجعل جالاتيا تهرب مع الفتى ترسيس لتتزوج ، لكنه

(٢) المسرحية ص ٩٦

(١) المسرحية ص ١٠٥

(٣) المسرحية ص ١٠٢

لم يصنع ذلك ، وإلا لانهار بناء فكرته ولما جاء بشيء جديد . صحيح أن جالاتيا هربت مرة في البداية مع نرسيس إلى الغابة . لكن ذلك الهروب لم تكن له مبررات ودوافع ظاهرة أمامنا ، ثم إن تفصيلاته لم تظهر إلا فيما بعد عندما حاول نرسيس أن يعتذر عن خروجه معها بأنها هي التي أغرته . وكان الحكيم لم يرد من كل هذه الواقعة سوى تقرير حقيقة أن جالاتيا الإنسانية قد صارت عرضة للوقوع في السخف الإنساني ، وأنها قد أصابها في هذه الصور الجديدة ما يصيب الحياة الإنسانية من نقص . أما سوى ذلك فلم تصنع جالاتيا شيئاً يعبر عن واقع حياتها وعن تصوراتها للمستقبل ومطامحها فيه . لقد أحبت إليزافيدى وتزوجته وهي تعرف ماذا ستصنع في مستقبل حياتها مع ذلك الزوج الفقير المعدم . أما جالاتيا فلم تفكر في شيء من ذلك . أيكفينا أن نقول هنا أن الضرورة الفنية هي التي حجت عنا جالاتيا الإنسانية حتى تكون مجرد أداة في يد السكاتب يمنحها الحياة ويسلبها منها بلا عقابات ؟

إن قصة بجماليون وجالاتيا عند الحكيم هي قصة الإنسان الذي سما على ذاته وحطم أسوارها يوم أبدع تمثال جالاتيا^(١) . وقد ظل يعيش في رحاب الأجواء التي أضفاها هو نفسه على هذا التمثال مستشعراً قدرة تفوق قدرة الآلهة الذين لا يخلقون إلا كل ما هو فان . غير أن حقيقة الإنسان فيه أقوى منه ومن فنه . صحيح أن الآلهة هي التي هبطت به من سماءه الطليقة لكي تحبس تحليقه غير المحدود في كيان محدود^(٢) ، وعندئذ أراد لجالاتيا الحياة . غير أن الحقيقة أن بجماليون نفسه قد ضاق بهذا الأفق الطليق وتعب من عملية الخلق : . . . إلى تعب . لا أستطيع

(٢) انظر المسرحية ص ١٢٥ .

(١) انظر المسرحية ص ١٢٤ .

أن أمضى في هذا السبيل . . . أخلق وأخلق وأخلق . . . أخلق الجمال وأخلق
الحب وأخلق كل ما تطلبه نفسى . . . كلا لقد تعبت . . . أريد الآن أن أشعر
أن هناك من يخلق لى ويعطينى ويجذب على ويمجنى (١) . . . ما ألد الضعف
أحيانا ! الضعيف . . . هذا الشيء الإنسانى الجميل الذى حرمتهم إياه أنتم
أيها الآلهة ! (٢)

لكن بجماليون لى يأخذ كان لا بد له من الزول من أفق الطليق
إلى الأرض المحدودة. كان لا بد له من دخول هذا السجن الأرضى كي يعيش
كل يعيش سائر الناس .

أما الفن كما يتجسم في هذه المسرحية فتعبير عن مثل قائمة خارج الأفق
الإنسانى المحدود . «أتدرين كيف صنعت جالاتيا العاجية ؟ لقد حملنى ذلك
الجواد المجنح في سماء المثل الأعلى . . . خلقت وحلقت حتى تعبت الأجنحة
وكلت عن متابعة التصعيد . . . هناك بين أمثلة الجمال المختلفة تخيرت وانتقيت ،
وعدت لجالاتيا بأكمل الصور وأجمل النظرات وأحلى البسمات وأروع
اللغات ، ثم نبذت ونجيت . . . فجعلت جالاتيا منزهة عن كل نقص وكل
سوء وكل سخف (٣) .

فالفن إذن تعبير عن الكمال وعن غير المحدود ، وعن المثال الدائم
الباقى . وواضح أن إناطة هذه المهمة بالفن لا تنفصل عن هذه الوجهة
نفسها في فهم طبيعة الفن . وليس هنا مجال مناقشة هذه الوجهة ، لأنها
لا تعدم الحجج التى تساندها على كل حال . والذى يعيننا هنا هو أن الفن

(١) ينبغي الالتفات هنا إلى دور السيد دول والذ الفناء الذى أعند «شو» ؟ فهذه الشخصية
تعبير عن نفس هذه الأفكار ، وأصح أن يكون ذلك من الآثار التى علفت بذهن الأستاذ
الحكيم من مسرحية الكاتب الأيرلندى .

(٢) المسرحية ص ٥٢ .

(٣) المسرحية ص ١٤٥ .

في هذه الوجهة يخلق الشيء الكامل الأبدى غير المحدود ، بعكس الحياة التي تنسم بالنقص والفناء والمحدودية .

وقد كانت مغامرة بجماليون غاية في المشقة ، إذ أنه ظل يصعد إلى السماء ويهوى إلى الأرض ، فرة هو منطلق في غير المحدود ، وأخرى هو سجين في أفق محدود ، وهو يظل كذلك ، ولمـسـله سيظل كذلك ، لا يقنع بالسماء حين يشارفها ، ولا يكتفي بالأرض حين يستقر عليها ، لأن الحرب سجال بين الأبدية وعوامل الفناء^(١)

إن بجماليون - كشريار - ما يزال معلقاً بين الأرض والسماء . وعلى هذا النحو تتلاقى فكرة الحكيم في بجماليون آخر الأمر بفكرته في شهر زاد وفي أهل الكهف كما أحس هو نفسه منذ البداية . ولقد استفاد - كما رأينا - من إطار الأسطورة وإطار مسرحية شو معا ، لكنه بعد ذلك شكل هذا الإطار بما يوائم فكرته الخاصة هذه . ولم تكن مغامرات أهل الكهف وشهر يار و بجماليون إلا منظورات مختلفة للفكرة نفسها ، يستبصر بها المؤلف في كل مرة على وجه من الوجوه فيزيدها ذلك تأكيداً في نفسه حتى لترقى فيها إلى مستوى الحقيقة . فإن لم يكن كاتبنا صاحب مذهب فلسفي فهو على كل حال صاحب نظرة فلسفية . وهذا ينمى تماماً مع كل فلسفة أدبية ، أو أدب فلسفي .

(١) انظر المسرحية ص ١٠٩ .

البَابُ الْخَامِسُ
الإنسان والمجتمع

الفصل الأول

الفرد والمجتمع

«إن الطرق التي تحقق بها الدولة شئونها
ليست سوى بعض الطرق التي يجاهد بها
الناس في المجتمع في سبيل تحقيق مآدفعهم
إليه الرغبة،

(روبرت م. ما كير)

حاول الإنسان منذ قديم الزمان أن يستكشف نفسه وسط خضم الحياة
الهائل ، وأن يعرف الأبعاد التي تنتهي عندها قدراته وطاقاته ، مؤكداً
في كل حالة وجوده وقيمة هذا الوجود . وقد أمضى الإنسان في هذا
الكشف العصور بعد العصور ، ومازال كل عصر جديد يحمل إليه الجديد
من الوسائل التي تفيد في هذا الكشف ، وفي الوصول إلى مزيد من التحديد .
والعجيب — بل لعله من الطبيعي — أن يبدأ الإنسان هذه المغامرة بأن
يحاول استكشاف نفسه في ذلك الإطار الكوني الفسيح الذي يحيط به ،
وأن يعرف حدود قدرته بالقياس إلى تلك القدرات الكونية الهائلة ، ما هو
منظور له منها وما هو خاف . ثم يحكى لنا تاريخ الإنسان بعد ذلك أن
مغامراته لم تنته ، بل ما زالت تتجدد في كل عصر وعند كل إنسان جديد .
غير أن الملاحظ في تطور هذه المغامرة الإنسانية أن الإنسان ظل يحصر
بحال كشفه ويزيد من تحديده حتى يصل به إلى أضيق دائرة ممكنة . ومن
ثم لم يعد الإنسان يبحث عن نفسه بين الآلهة ، أو بين الطبيعة ، كما أنه فرغ
من البحث عن نفسه داخل نفسه ومستقلاً عن الوجود الخارجي ، فقد
قطع أشواطاً بعيدة في هذه المجالات ، وعادت له كل مغامرة يحظ موفور

من المعرفة ، قنع به في حينه . إلى أن كان العصر الحديث ، حيث توصلت الشعوب ، وزادت مع الأيام تواعلا وقربا وارتباطاً ، واقتضت ضرورة هذا الارتباط أن تسعى المجتمعات المتقدمة إلى اتخاذ النظام العام الذي يكفل لها التماسك والقوة ، ومن ثم تعددت أشكال ذلك النظام حسب المرحلة الحضارية والظروف الخاصة بكل شعب على حدة .

وصحيح أن البنية الاجتماعية ليست وليدة العصر الحديث ، وأنها منذ الزمن القديم قد تشكلت بين الناس في صورة أو أخرى ، وأنها في كل شكل من أشكالها كانت تلتزم نظاماً بعينه ، لكن المجتمع الحديث له شأن آخر ؛ فقد صار له ما نسميه بالشخصية المعنوية ، واحتلت هذه الشخصية - وهذا هو الجديد - مكان الإنسان الفرد في الحياة . وعندئذ انتقلت مجالات الصراع التي كان على الإنسان أن يخوضها إلى هذه البنية أو الشخصية المعنوية الجديدة ، فصار المجتمع - بكل كيانه - هو الذي يخوض المعركة مع القوى الكونية ، وهو الذي يقف أمام قسوى الطبيعة وجها لوجه ، محاولاً إخضاعها لسلطانه . أما الإنسان الإله البطل الفرد الممتاز فقد انحسر مجال نشاطه إن لم يكن قد تضعف تماماً . فقد حاولت الفلسفات الوضعية الحديثة أن تهدم معنى الإنسان لأنه لا ينطوى على حقيقة . وكذلك الأمر في الفلسفة الواقعية ؛ فقد تلاشى فيها معنى الإنسان الفرد وانتقلت كل الصفات التي تسمى إنسانية إلى البنية الاجتماعية من حيث هي كل . فالمجتمع إذن هو الحقيقة وليس الإنسان^(١) .

هذه الظروف الحضارية التي تطورت بشخصية المجتمع فتمتها وثبتت وجودها ووقلت في الوقت نفسه من خطورة الإنسان وذوبت وجوده في ذلك

(١) رأى هيجل أن الكل هو الحقيقة لا الجزء . انظر G. L. Wayper في كتابه Political Thought. من ١٥٧ English Universities Press. (London 1954) .

الكيان الاجتماعى قد خلقت - فى الحقيقة - مجالا جديدا للصراع لم يطرقه الإنسان من قبل ، وهيات له بذلك تجربة خصبة تضاف إلى سابق خبراته ، وامتجانا لكيانه وحقيقة وجوده الإنسانى لم يتح له من قبل .

لقد استشعر ذات يوم فى نفسه الألوهة ، ثم تطامن هذا الشعور فيما بعد إلى أن اكتفى الإنسان من نفسه بالبطل ، ثم زال عصر البطولة ، وقنع بأن يكون إنسانا عظيما ، وأخيراً يفقد العظمة فيكون مجرد إنسان ، ثم ينتهى به الأمر إلى ألا يكون إنسانا على الإطلاق ، وأن يكون مجرد وحدة بنائية فى كيان أكبر هو المجتمع ، أن يصبح شيئاً ، كما قد يقال على لسان نابليون^(١) .

كان الإنسان فى كل هذه المواقف - عدا الموقف الأخير - يقيس نفسه إلى الأشياء الأخرى ، ولم يكن فى أى منها يشك فى نفسه وفى وجوده . كان فى كل مغامراته هو الإنسان أولاً ، ثم تحقق له المغامرات من الأوصاف بعد ذلك ما تحقق . أما فى هذا الموقف الأخير فلم يعد الإنسان يقيس نفسه إلى الأشياء ، بل صار عليه أولاً أن يثبت من إنسانيته . وأن يثبت حقيقة هذه الإنسانية إن كان ثم سبيل إلى إثباتها . وفى هذا الموقف صار من الطبيعى أن يكون الصراع هذه المرة بين الإنسان والمجتمع ؛ فالمجتمع هو المناوى الجديد له ، وهو الذى يزجره عن عرشه شيئاً فشيئاً ليحتل مكانه .

هذا هو النغم الأخير فى اللحن الدرامى الذى وقعه الإنسان فى تاريخه الطويل وهو يهبط السلم من أعلى درجة فيه حتى يصل إلى الأرض ، إلى القاع .

* * *

(١) انظر المرجع السابق ص ١٣٤ .

وقضية الإنسان المعاصرة هي قضية الحرية والمسئولية . وهي بطبيعة الحال ليست قضية جديدة في حياة الإنسان لأنها قضية اليوم ، بل هي قضية قديمة عرفها الإنسان وواجهها الفلاسفة والمفكرون منذ أمد بعيد . وكل ما في الأمر أنها صارت في عصرنا الجاضر أكثر حدة وأشد بروزاً نتيجة للتطورات التي أصابت حياة الفرد والجماعة والعلاقة بينهما ، ونتيجة للاهتمام الاجتماعي — أو إن شئت السياسي — بين المفكرين المعاصرين .

وقد قلنا إن رحلة الإنسان الطويلة ، ومغامراته الكثيرة التي غاضها من أول لحظة ، والتي مازال حتى اليوم يكتوى بنارها ، هذه الرحلة إنما كانت لتحقيق هدف واحد بوسيلة أو بأخرى . هذا الهدف ليس شيئاً بعيداً عن الإنسان بل هو شيء كامن فيه ، هو إنسانيته . متى يكون إنساناً بحق ؟ وما معنى أن يكون إنساناً ؟

إن القصة توحيدين بداية التاريخ البشري وعمل اختياري ، لكنها تؤكد بكل وسيلة ما في هذا العمل الأول في سبيل الحرية من خطيئة ، وماتج عنه من عذاب . فقد كان الرجل والمرأة يعيشان في جنة عدن حياة يسودها الانسجام الكامل بين أحدهما والآخر ، وبينهما وبين الطبيعة ، وكان السلام يرفرف عليهما . ولم يكن ثمة ضرورة للعمل ؛ فلم يكن هناك اختيار ولا حرية ولا أي نوع من أنواع التفكير . وقد حرم على الإنسان أن يأكل من شجرة المعرفة ، معرفة الخير والشر ، لكنه عصى أمر ربه ، وانفلتت من حالة الانسجام مع الطبيعة التي هو جزء منها ، دون أن يتجاوزها . وهذا العمل يعد بصفة أساسية خطيئة من وجهة النظر الدينية التي تمثل السلطة . أما من وجهة نظر الدراما فقد كان هذا العمل بداية الحرية الإنسانية . فخرج الإنسان معناه أنه يحل نفسه من حالة الاضطراب التي يعيشها ، وأنه يخرج من ذلك الوجود غير المدرك ، والمتمثل في الحياة قبل الإنسانية ،

إلى مستوى الإنسان . وقد كان هذا العمل أول عمل في سبيل الحرية ، أى أنه أول عمل إنسانى . . . وكان الخروج هنا - من حيث إنه عمل تحررى - هو بداية ظهور العقل .

وتحدثنا القصة عن نتائج أخرى لأول عمل تحررى . فالانسجام الاصيل بين الإنسان والطبيعة اختل ، وأعلن الله الحرب بين الرجل والمرأة ، وبين الإنسان والطبيعة . وانفصل الإنسان عن الطبيعة ، وقد خطا الخطوة الأولى نحو الإنسانية ، بأن صار فرداً ، . لقد قام بالعمل التحررى الأول ، والقصة تؤكد ما نتج عن هذا العمل من معاناة . فالتعلو على الطبيعة ، أى الانعزال عنها ، وعن كل كائن بشرى آخر ، يجعل الإنسان يبدو عريان خجلان . إنه بمفرده ، حر ، ومع ذلك فهو عاجز ، خائف . والحرية التى اكتسبها أخيراً تبدو كما لو كانت لعنة . لقد تحرر من أسر الجنة اللذيذ ، لكنه ليس حراً لأن يتحكم فى نفسه ، لأن يحقق فرديته^(١) .

هذا هو التناقض الحاد فى موقف الإنسان المعاصر ؛ فقد انتزع لنفسه الحرية فى أن يريد وفى أن يصنع ما يريد دون أن يجعل لإرادة علوية الحق فى أن تشل يده ، وتحقق بذلك المعنى الإنسانى فى الحياة مقابل أى معنى آخر إلهى أو طبيعى . غير أن هذا المعنى لم يتحقق إلا على حساب صدع كبير بين الإنسان الفرد والقوى الأخرى . والسؤال الآن هو : أيمكن أن يحقق الإنسان إنسانيته دون الحاجة إلى هذا الصدع ، أى مع المحافظة على الانسجام بينه وبين القوى الأخرى ؟

Erich Fromm : Individual Fulfilment ; cf . Man (١)
in Contemporary Society ; Columbia Univ . Press , 1955,
vol. 1, p . 452 .

فنحن الآن بين أمرين : إما أن يمضى الإنسان فى تحقيق ذاته واستغلال
 حريته فى هذا السبيل ، وعندئذ تنقطع الوشائج بينه وبين القوى الأخرى ،
 وعندئذ ينزل أمره إلى عزلة داخلية عن الحياة ، أو عزل مقصود إليه
 قصداً ، ويفرضه عليه المجتمع حين يصدر فيه حكمه بالمروق ، وإما أن
 يحافظ على تلك الوشائج التى تربطه بالمجتمع فيكون ذلك على حساب حريته
 وإرادته ، أو على حساب إنسانيته . وقد لا يكون الموقف على هذا النحو
 من الحدة ، مما يتيح فرصة للتفكير فى الموقف الذى يحفظ التوازن
 والانسجام . وسنحاول أن نمر بالافكار التى واجهت هذا الموقف
 وتقديم فى سبيل حله . غير أنه يجدر بنا الآن أن نتمثل جوهر القضية
 قبل أن نذهب إلى التفسير أو الحلول فتحقيق الإنسان فى
 القصة لإنسانيته قام على رفض الحكم الخارجى على تصرفاته
 لأنه لم يشأ أن يعترف بالحق الذى يستند إليه هذا الحكم . ورفض الطاعة
 عندئذ كان معناه البعيد إنكاراً لهذا الحق . فإذا انتقلنا إلى قضية
 الإنسان فى صورتها الجديدة ، أى موقف الفرد من المجموعة ، وجدنا
 أن المجموعة قد اكتسبت حقوقاً - من أين ؟ لا ندرى الآن - صارت
 على أساسها تحكم على الفرد ، وأصبح لها عليه حق الطاعة . ومرة أخرى
 يقف الإنسان وقفته الأولى يتساءل عن حق المجتمع فى الحكم عليه ،
 وعن أثر ذلك فى تحقيق مصالحه الخاصة ومصالح هذا المجتمع ، ومدى
 ما يمكن أن يتحقق من إنسانيته خلال إذعانه وطاعته للمجتمع أو تمرده
 عليه . وقد يتساءل بعد ذلك عما يمكن أن يكون له بدوره من حق الحكم
 على المجتمع ذاته . ومرة أخرى يعود السؤال : أيمكن أن يتحقق الانسجام
 بين الفرد ، الإنسان ، وبين المجتمع ، دون أن يكون ذلك على حساب
 أحد الطرفين ؟

وقد سبق أن قلنا إن المشكلة قديمة ، وإن كثيرين من المفكرين والفلاسفة قد شاركوا في بحثها مشاركة متنوعة ، وشارك فيها الأدیب المعاصر بوسيلته الخاصة . ونعتقد أن الإلمام بخطوط النظريات العامة التي تناولت المشكلة عبر العصور يقوم بمثابة الأرضية التي على أساس منها يمكن أن نمضى فى تحليل العمل الأدبى المعاصر .

أما أفلاطون فقد صرف كل اهتمامه إلى الدولة ، وجعل كل القوى مسخرة فى سبيلها ، وهو فى سبيل ذلك لم يجد ضيراً فى أن يضحي بالفرد من أجل الدولة^(١) .

وقد كان لتضحية أفلاطون بالفرد من أجل الدولة أثر فى النظر إليه بوصفه د أول من وضع نواة النظم الشيوعية والاشتراكية ودافع عنها ودعا إليها^(٢) ، غير أن هذا فى الحقيقة لا يستقيم إلا من وجهة النظر التعميمية ؛ فكل النزعات التى ترمى إلى إخضاع الرأى الشخصى للرأى العام أو المصلحة الشخصية الفردية لمصلحة المجموع تعتبر دون شك نزعات اشتراكية^(٣) . فالحقيقة أن الجمهورية عند أفلاطون تختلف عن مثيلتها من الدول ذات النظام الجماعى totalitarian states فى القرن العشرين . فهذه الدول تنطوى على رذيلة جوهرية هى ما سماه أفلاطون Pleonexia ، أى التعطش إلى المزيد بالمزيد ، مما يؤدى إلى إفقار الروح . فالغرض من الجمهورية عند أفلاطون هو خلق الصفات النبيلة ؛ وإن عظمة الجمهوريات الحقيقية إنما تقاس بالقيمة الشخصية للبوطنين فيها^(٤) .

(١) انظر : Wayper : Political Thought, P. 36 .

(٢) دكتور معطى الحشاش : المذاهب السياسية ، ط ١ / لجنة البيان العربى سنة

١٩٥٣ ، ص ٨٣ .

(٣) نفسه ص ٩٢ .

(٤) Wayper : op. cit . , P. 37 .

وقد سار أرسطو في اتجاه أستاذه أفلاطون^(١) وإن لم يضح بالفرد من أجل الدولة . يقول أرسطو : إن الدولة سابقة على الفرد ، فلسنا نستطيع أن ندرك الجزء ما لم ندرك أولا النكل الذى ينتسب إليه هذا الجزء . فالجزء لا يأخذ معنى إلا اصلته بالكل ، كما أن اليد لا معنى لها إلا اصلتها بالجسم . ومن ثم فالإنسان ليس إنسانا إلا لارتباطه بدولة^(٢) .

فأرسطو يجعل من الدولة الإطار الكلى الذى ينتسب إليه الأفراد ، وليس للأفراد في ذاتهم ، أى مستقلين عن إطار الدولة ، أى معنى . فالدولة بهذا المعنى بنية عضوية ، تتفاعل فيها الأجزاء وتتعاون ، ويتجدد خلال ذلك لكل جزء دوره وأهميته . فإذا كانت الدولة من حيث هى كل مرتبطة بنظام بذاته ، فإن على الجزء أن يخضع لهذا النظام حتى لا يغطل عمل الكل فيمنع بذلك الصالح العام الذى يحققه هذا الكل . وهو في تحقيقه لهذا الصالح العام لا يكون قد ألغى صالحه الشخصى أو تنازل عن تميزه الفردى ، فمقدار تفانيه في تحقيق هذا الصالح العام تتحدد قيمته الشخصية ، وتبرز مميزات الخاصة . ففي تحقيقه للجماعة إذن تحقيق لذاته . والفرد له أن يمارس أقصى حد من الحرية يمكنه من تحقيق ذاته على هذا النحو . ولعل هذه هى الصورة التى تمثلت في حياة الإغريق قبل أرسطو وأفلاطون ، وإن كان الأمر قد آل بها إلى حكم الطغيان حين غالى الفرد في تقدير حريته ، فانهى ذلك إلى تحلل الروابط الاجتماعية وفساد الحياة والحكم بعامة . وهذا ما دفع أفلاطون في نظريته إلى التضحية بالفرد نهائيا في سبيل المجموعة — كما رأينا منذ قليل . أما أرسطو فلم يشأ أن يذهب — كما رأينا كذلك — إلى هذا الطرف البعيد ، بل أراد أن يعقد نوعا من التصالح بين الفرد والجماعة يرغب فيه صالح الجماعة ويحافظ على حقوق الفرد . فصالح الدولة عنده وصالح الفرد

(١) الحشاش : نفس المرجع ص ٨٣

(٢)

لا بتمايزان . وهو بذلك يختلف عن أفلاطون الذى قال إن هناك خلافا بين سعادة الدولة ، التى هى مهمة ، وسعادة الفرد ، التى لا أهمية لها ، (١) .

فى هذا الشكل القديم من العلاقة بين الفرد والدولة حرص الفيلسوفان الكبيران على النظر إلى الدولة من حيث هى كيان سابق على الفرد ، وله إرادته الخاصة التى ليست من صنع أحد وإنما هى من صنع ذاتها ، وهى فى الحقيقة صورة لما فى الطبيعة من عقل أو نظام عقلى شامل يتمثل فى كل الأجزاء . وعلى هذا فالدولة شكل طبيعى قام وفقا لقوانين العقل الطبيعى ومقتضياته . غير أن هذه القوانين العقلية كما تتمثل فى كيان الدولة تتمثل كذلك - وفقا لنفس النظرية - فى الإنسان ذاته . ومن هنا أتاحت الفرصة لقيام مذهبين متعارضين أو مجموعتين من المذاهب المتعارضة . وفى جانب نجد النزعة الفردية هى المسيطرة ، وفى الجانب الآخر نجد النزعة الجماعية . وما تزال الفلسفات المختلفة عبر العصور تميل إلى أحد المذهبين أو الآخر ، وفى بعض الأحوال يبدو لنا أن السمة الغالبة على عصر من العصور هو الميل إلى هذا المذهب أو ذاك .

كان رجال العصور الوسطى فى معظمهم من أنصار النظرية الفردية ، لا سيما رجال الدين الذين نظروا إلى الدولة نظرتهم إلى شر لا بد منه (٢) . والصراع بين الكنيسة والبابوية آنذاك يقوم فى أساسه على هذا الفهم . والكنيسة عندئذ تمثل الفردية ، وتمثل البابوية الدولة .

على أنه ينبغى أن نلتفت إلى حقيقة أن الفرد لم يوضع فى موضع صراع مع الدولة فى الفلسفة الإغريقية أو فلسفة أرسطو بصفة خاصة ، لأنه - كما رأينا - لم يقل باى تمايز بين الفرد والمجموعة ، أو تعارض فى

(١) Wayper : op. cit. , P. 39

(٢) الحشاش : قس ٨

المصالح بين الطرفين . وسوف نجد فيما بعد أصداء لهذه النظرية عند أصحاب النزعة الفردية المعتدلة من الفلاسفة المحدثين .

* * *

وقد كان الانتقال من الفكر التجريدى المثلالى والفكر الغيبي إلى التفكير العلمى الذى ظهر مع النهضة العلمية الحديثة فى أوربا سبباً فى تطور النظر إلى الدولة والفرد والعلاقة بينهما .

فنحن نلاحظ أن بعض المفكرين فى القرن السابع عشر قد نظروا إلى الطبيعة على أنها آلة - ولا غرو فقد شهد هذا العصر بداية ظهور الآلة (الساعة ، المضخات ، الطباعة . . إلخ) - وأن الله هو مصممها . وبذلك جعلوا الله خارج الطبيعة (وجاليليو على رأس القائلين بهذا المذهب) ، وعندئذ سورا بين عمليتى الخلق المتمثلتين فى خلق الله للطبيعة وخلق الإنسان لما يعمل . ومن هنا كانوا ينظرون إلى كل ما ينتجه الإنسان على أنه شيء مبتكر وأصيل ، وليس تقليداً لآى عمل أو نظام خارجى مثالى ثابت .

وفى هذا العصر نفسه تغيرت النظرة إلى العقل ؛ فلم يعد المفكرون يفهمون العقل على أنه النظام الطبيعى أو المبدأ الكونى المنبثق فى كل الأشياء ، بل على أنه القوة التى بها يستخرج الناس النتائج من ملاحظاتهم . ولم يعد ذلك الشيء الذى يهدى الإنسان إلى ما يجب أن يصنع ، بل صار ذلك الشيء الذى يعلم الإنسان كيف يشج ما تدفعه إليه رغبته . وقد عبر هيوم عن ذلك فيما بعد بقوله : « إن العقل عبد للعواطف ، وينبغى أن يكون عبداً لها » .

هذه الفكرة الجديدة عن الطبيعة والعقل والصنعة اتحدت لى تخلق وجهة نظر جديدة فى الدولة على أنها نتيجة للإرادة والصنعة . ولما كانت الطبيعة نفسها تمثل آلية (ميكازم) من الآليات فقد صار من الواضح

أن المجتمع والدولة لا بد أن يكونا (ميكائزمين) . والفنان الذى يدع هذه الآليات هو الإنسان . ومن ثم فإن من يريد أن يفهم الدولة من الواضح أنه يجب عليه أن يبدأ بفهم صانعها ، ألا وهو الإنسان .

والناس — بحسب هذه الوجهة — يريدون الدولة لأنها تدمم بشىء . لا تدمم به الطبيعة ، أى بالسلام والنظام ، ويحتمل أن تدمم بالنجاح كذلك . هذه النظرية التى تجعل الدولة آلية استمرت بعد القرن السابع عشر ، وما زال لها أنصار حتى اليوم (١) .

وترتبط هذه النظرية فى وضوح بولاية الفرد على نفسه ، أى أنه ليس مديناً للدول بفضل وجوده لأنه هو الذى خلق الدولة ومنحها الوجود . ومن أجل ذلك فإن التزاماته إزاء هذه الدولة ليست التزامات مفروضة عليه من الخارج وإنما هى التزامات يصنعها هو بنفسه . ولما كان هو الصانع دائماً فقد صار من حقه أن يغير فيما يصنع ، وفقاً لما تمليه إرادته ولا من معارض فالإنسان هو الذى صار يصنع الأشياء . ويصنع بذلك الحقائق . أما الحقائق الخارجية الثابتة فلم يعد لها أى تسلط على عقله أو مبدعاته . وانتقض بذلك اعتبار أفلاطون للدولة على أنها هى الحقيقة ، واعتبار أرسطو لها على أنها سابقة على الفرد . فأصبح الفرد سابقاً على الدولة ، وصار هو محور الحقيقة . فلما كانت النظريات الآلية تجعل الدولة شيئاً من صنع الإنسان فقد صار من الواضح أنه لا بد أن تكون حقيقة هذا الإنسان أكثر ثبوتاً من الشئ الذى أبدعه . فالآلة ليست حية كالبنية الحية ؛ فكل ما لها من أهمية ، وما فيها من وحدة ، إنما قد اشتقته على نحو صريح من مبدعها . ومن ثم فإنها شىء يوجد من أجل الإنسان ، لا كما تريد النظريات العضوية أن تجعلها شيئاً يوجد الإنسان من أجله . إنما شىء يعمل على إقامة إرادة أعلى لا عقل أعلى كما تريدنا النظريات العضوية أن نعتقد . والخاصية المميزة لها هى امتلاكها ومزاوتها لقوة

Wayper : op cit . , pp. 43 - 4 (١)

منظمة عالية . وهى تستخدم هذه القوة لا لتحديث خيرا مشاعا أو عاما ،
فهذا النوع من الخير غير قائم ، بل لتنسيق المصالح التى هى شئ قائم .
فالنظريات الآلية عن الدولة تؤكد أن الصالح بالنسبة لنا جميعا يمكن أن
يكون قائما على تبادل المنافع ، لكنه يبقى صالحا ، وإن يكون صالح بنية
جمعية collective entity نسميها المجتمع أو الدولة ، (١) .

فالدولة إذن شئ معنوى لا يمثل حقيقة قائمة وإنما هو مجرد اصطلاح
للتعبير عن الصالح الذى يعم الأفراد . وحين يتحقق الصالح فإنه لا يعدو أن
يكون صالح كل فرد . فالفرد هو الحقيقة القائمة ، وهو الذى يتأثر بما هو
صالح أو ضار . ويحدثنا جون ديوى عن المدرسة الفردية فى إنجلترا وفرنسا
فيقول : « إذا تحدثنا فلسفيا فإنها — أى هذه المدرسة — قد أقامت اتجاهها
الفردى على أساس الاعتقاد فى أن الأفراد هم وحدهم الحقيقيون ، وأن
الطبقات والمنظمات تأتى تالية لهم ومشتقة منهم ، فهى أشياء صناعية ، فى
حين أن الأفراد طبيعيون » ، (٢) .

فإذا كان الفرد هو الحقيقة ، وكان هو الذى يصنع الدولة ويمنعها الوجود ،
وكان الصالح المتحقق هو صالح الفرد نفسه ، فقد صار من الطبيعى أن تفقد
الدولة أى سلطان على الفرد ، أو على الأقل لا يكون لها الحق فى أن تفرض
عليه شيئا . الدولة فى المذهب الفردى « لا تخلق حقوق الفرد وإنما تقرها
فقط » ، وتلتزم باحترامها ، (٣) .

* * *

وقرب نهاية القرن الثامن عشر ، وعلى نحو أخذ يتزايد فى القرن التاسع
عشر ، لم يعد الناس يقنعون بالنظرية التى تجعل من الدولة آلة . فقد آمنوا

(١) Wayper : op. cit. , p. 45

John Dewey : Reconstruction in Philosophy ; (٢)

cf. Man in Contemporary Society, p. 425

(٣) الحشاب : نفسه ص ١٩

أنه من غير الواقعى أن نعد الأفراد وحدات كثيرة بعضها منعزل عن بعض .
على نحو ما كان كتاب المدرسة الآلية مبهين لأن يقولوا . فلم يكن من المجدى
دراسة الناس منعزلين عن المجتمع . .

وهكذا أحس الناس بالحاجة إلى جواب أكثر إقناعاً عن هذا
السؤال : « لماذا تقوم الدولة ، ولماذا يجب على الإنسان طاعتها ؟ » من أى
جواب يمكن أن تتقدم به النظرية الآلية فى الدولة . وقد كان الاهتمام
بالتاريخ فى القرن الثامن عشر ، والميل الجديد لإيجاد تماسك عام لهذا التاريخ
يحدد بعبارتى النماء والىوار . كان ذلك هو الذى قوى تلك الحاجة . كذلك
قواها تطور القومية ، مادام قد صار من الأسهل على الناس أن يخضعوا
لدولة لم تقدم إليهم على أنها مجرد آلة من صنعهم الخاص وأن يقدسوها . وتبعاً
لهذا بدأت الدولة تصور على أنها تجسيم للأمة *embodiment of the nation* .
ثم إن الجاذبية القوية للكشوف العلمية الجديدة جعلت هذه الحاجة أكثر
الحاحاً (١) .

لقد عدنا إذن للتفكير فى الدولة على أنها بنية حية ، وعادت النظرية
العضوية فى الدولة من جديد . على أنه ينبغى منذ الآن الالتفات إلى ما بين
النظريتين الحديثة والقديمة من اختلاف وإن اتفقنا فى الجوهر . « فأصحاب
النظرية المحدثون الذين يسيرون إلى الدولة على أنها بنية حية لا يقصدون
مجرد التمثيل أو الاستعارة ؛ فهم لا ينظرون إلى الدولة على أنها تشبه البنية
الحية ، تشبه الشخص ، تشبه الفرد ، بل على أنها فى الواقع بنية حية ، على
أنها شخص ، أو على أنها فرد » (٢) .

كانت الدولة فى النظرية القديمة ينظر إليها على أنها نسخة من الطبيعة

Wayper : op. cit. , P. 131 (١)

Ibid, P. 132 (٢)

ومحاكاة لها . ومن أجل ذلك كان المبدأ العقلى هو أساسها . فهى بنية طبيعية يتمثل فى كيانها صورة للعقل الطبيعى المتغلغل فى كل شىء . أما الدولة فى النظرية الحديثة فلم ترفض مبدأ العقل ، لكنها كذلك لم تكنف به ، بل استعصارت إلى جانبه مبدأ الإرادة الذى قامت عليه النظرية الآلية فى الدولة . وامتزج هذان المبدآن لكى يميزا النظرية العضوية الجديدة فى الدولة . وهذا المبدأ الجديد هو ما عرف عند هيجل بالإرادة العقلية rational will . وهذا المبدأ ينبنى أن تكون الدولة مجرد محاكاة للنظام الطبيعى ، كما ينبنى أنها مجرد شىء يصنعه الإنسان .

والواقع أن النظرية العضوية الجديدة محاولة فى سبيل تعميق القضية أكثر منها محاولة للتوفيق بين النظريتين العضوية والآلية السابقتين . وقد كنا منذ البداية نبحث عن تلك المحاولة التى ترأب الصدع الذى يصور أحيانا على أنه حاد بين الفرد والمجموعة . ترى أتسحفنا النظرية الجديدة على هذا ؟ أيمكن أن يكون تحقيق الفرد لذاته تحقيقاً للمجتمع أو العكس ؟

إن وجهة النظر العضوية — فيما يرى جون ديوى — تميل إلى التقليل من أهمية ألوان الصراع الخاصة ؛ فمادام الفرد والدولة أو الهيئة الاجتماعية ليسا سوى جانبين لحقيقة واحدة ، وماداما على وفاق سابق من حيث المبدأ والمفهوم ، فإن الصراع فى أى حالة من الحالات الخاصة لا يمكن إلا أن يكون ظاهرياً . فمادامت النظرية تذهب إلى أن الفرد والدولة كلاهما لازم للآخر ، وكلاهما يعين الآخر ، فلماذا الاهتمام الزائد بحقيقة أن مجموعة كاملة من الأفراد فى هذه الدولة يعانون من ظروف القاهرة ؟ فصالحهم فى الواقع ، لا يمكن أن تتعارض مع مصالح الدولة التى ينتمون إليها ؛ فما هو إلا تعارض سطحى وعرضى^(١) .

إن الدولة من حيث هي بنية حية لا تلغى إرادة الأفراد ولكنها تربط هذه الإدارة الخاصة بنظام عام . إن أجزاء هذه البنية تتحرك في حرية ، لكنها تستشرف تحقيق نوع من الوجود السامى الذى لا يتنافى والنظام العقلى للكون . من الممكن أن تتمتع الأجزاء بنوع من الوجود المستقل وإن كان وجودا . فمن الممكن أن تكون لهذه الأجزاء حقوق داخل الدولة ، لكنها لا يمكن أن تتمتع بحقوق ضد الدولة . وعلى هذا النحو يؤمن أصحاب النظرية العضوية بأن سلطان الدولة وحرية الفرد ليس بينهما تعارض حقيقى . فالحرية الحقيقية تتمثل فى طاعة قوانين الدولة . ولا يمكن أن تكون غاية المجموع هي غاية كل جزء ما لم يتحقق هذا ، لأنه عندما يتحقق وتسير الحياة وفقا له سينمو الفرد بنفسه إلى أعلى مستوى يستطيع ، وستحقق الدولة ذاتها تحقيقاً كاملاً . وأكثر من هذا فإن أصحاب النظرية العضوية لا يفرقون بين الدولة والمجتمع (١) .

* * *

فإذا استقر هذا المعنى من التساند بين الفرد والدولة أو المجتمع فى الرغبات والغايات كان ذلك تأكيداً لوجهة النظر الأرسطية فى عدم التمايز بين الفرد والدولة . غير أن المحدثين يفسرون هذا التساند تفسيرات أخرى غير التفسير العقلى الأرسطى . وسنعرض الآن لوتين من هذا التفسير الحديث أحدهما من وجهة نظر فردية ، ولكنها الفردية المعتدلة ، والآخر من وجهة نظر جماعية ، ولكنها الجماعية المعتدلة كذلك ، وسنرى ما يمكن أن يكون من لقاء بين التفسيرين .

ولتكن وقفنا الأولى مع آدم سميث (١٧٢٣ — ١٧٩٠) . فهو يذهب

إلى أن الفردية ، لا تتنافى مع الوضع الاجتماعى للفرد ، فإن الإنسان إذا ترك وشأنه ، وكان حراً فى اتخاذ الوسائل التى تكفل له تحقيق نزعاته الطبيعية والخاصة ، فهو فى هذا الصدد لن يحقق مصالحه فحسب ، بل أكثر من ذلك سيفيد المجتمع ، ولن تتضارب مصالحه مع مصالح المجموع . ولعل السر فى ذلك (وهذا هو استنتاج واير) أن العناية الإلهية قد منحت هذا العالم نظاماً طبيعياً يسيطر على جميع مظاهر نشاطه ، وأقامت نوعاً من التوازن الأخلاقى بين النزاعات الفردية . وقد بلغ من دقة هذا التوازن أن مصلحة الفرد لا تتعارض مع مصلحة المجموع . فحب الذات تصحبه ميول أخرى تخفف من حدته . وفى ضوء هذا الاعتبار لا تنطوى أعمال الإنسان على تحقيق أنانيته ورغباته الشخصية فحسب ، بل تنطوى كذلك على تحقيق النزعات الغيرية altruist . ويبدو أن نظريته فى الفرد كانت صدى لنظريته فى (العواطف الخالقة) ، فقد كان اعتقاده الراسخ فى وجود حالة « تتناسب أو انسجام » بين الدوافع الإنسانية سبباً فى دفاعه عن صحة نظريته فى الفردية . . . وفى هذا الصدد يقول : (إن الإنسان وهو يعمل على تحقيق رغباته الخاصة تقوده قوة خفية نحو تحقيق أغراض لم تكن فى حسبانته ، وما كان ليقتصد إليها)^(١) .

وهنا نجد أن سمث يعتمد على فكرة النظام الطبيعى الذى أودعه الله فى الكون والذى يسيطر على كل حركة فيه ، وهو فى الوقت نفسه يتقدم بنظرية أخلاقية يستغلها فى هذا التفسير وهى نظرية التوازن الأخلاقى بين النزاعات الفردية . وهذا التفسير يعنى فى بساطة قيام مبدئين خيرين فى الحياة ، مبدأ يتمثل فى النظام الطبيعى للعالم ومبدأ يتمثل فى الدوافع الفردية أو فى حياة الفرد بصفة عامة . ومن هنا لا يمكن أن يحدث تعارض جوهرى

بين الفرد والمجموعة ، لأن كليهما يمثل مبدأ خيراً . المجموعة تمثل ما أودعته العناية الإلهية في العالم من نظام ، والفرد يمثل التناسب والانسجام الأخلاقي . وتحقق هذا الانسجام تحقيق في الوقت نفسه لصفات النظام الذي يسيطر على العالم . وإذن ففهم خلق الله العالم وخلق الإنسان وزودهما بقوى خيرية متجاذبة وليست متعارضة . وعندما يتحقق صالح الفرد يكون ذلك معناه أن حالة الانسجام الأخلاقي قد تحققت . وإذا تحقق الانسجام الأخلاقي تحقق النظام العام الذي يتمثل في حياة المجموعة ، وإذا تحقق نظام المجموعة تحقق صالحها .

فاذا انتقلنا إلى هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) وجدناه يبدأ من ناحية الدولة ، فهو يرى أنها أكبر وأكمل وأعلى تجسيم للروح يمكن الوصول إليه . ويقول : « إن الفرد كذلك تجسيم للروح وإن لم يكن بطبيعية الحال تجسماً كاملاً كما هو الشأن في الدولة . فهو ينطوى على قدر كاف من الروح يجعله يرغب في أن يتحد بها (أى بالدولة) اتحاداً كلياً ولكنه غير كاف لأن يجعل هذا الاتحاد آلياً ، سهلاً ، أو مجرد أنه يستطاع بغير معونة . لأنه قادر على أن يعمل عملاً أنانياً دون التفكير في الآخرين ، ومتبعاً غرائز الدھماء . وهو عندما يعمل على هذا النمط تقطع الصلة بينه وبين نظام الأشياء . عندئذ تغنى الروح في داخله فلا يبقى حراً بل يصير عبداً للخطأ والرغبة . فهو لا يصنع ما يرغب بحق أن يصنعه إلا عندما يحاول أن يتحد مع الروح ، فلا يعمل وفقاً للرغبة الطارئة بل وفقاً لإرادته الحقيقية . وهو لا يكون حراً إلا بمقدار نجاحه في العمل وفقاً لإرادته الحقيقية ، وتمسكه بأهداف الروح ، وإرادته لهذه الأهداف كما لو كانت أهدافه الخاصة . وعلى هذا لا يمكن مطلقاً أن تكون حرية الفرد قدرة على الاختيار مجردة وغير مهيبة ، بل هي مجرد الرغبة فيما هو عاقل rational ، ولما قد ترغب فيه الروح ، والقدرة على إنجاز ذلك . . . وإن

إرادته الحقيقية تدعوه إلى الاتحاد مع الروح متجسمة في الدولة ، ومن هنا تكون إرادته الحقيقية هي طاعة ما تمليه عليه الدولة . فالواقع أن ما تمليه الدولة هو إرادته الحقيقية . وعلى هذا فإن أوامر الدولة تعطى الإنسان فرصته الوحيدة للحصول على الحرية وهو قد يطيع الدولة لأنه يخشى عاقبات عدم الطاعة . فإذا هو أطاعها خوفاً لم يكن حراً بل خاضعاً لقوة أجنبية ^(١)

وهكذا نجد هيجل يجعل من الدولة حقيقة كبرى ، ويفرق بين نوعين من الإدارة والحرية لدى الفرد ، الإرادة الحقيقية ، أى إرادة الاتحاد مع الروح الحقيقية الكبرى وهي الدولة ، والحرية الحقيقية ، أى حرية العمل على ذلك الاتحاد . ثم هناك الإرادة غير الحقيقية ، أو الإرادة المنحرفة ، وهي الإرادة الأنانية الغريزية التي تقطع ما بين الفرد ونظام الأشياء من صلة . وكذلك هناك الحرية غير الحقيقية ، وهي الحرية في إنجاز تلك الأعمال الغريزية الأنانية . فالفرد إذن ينطوى على مبدأين أحدهما خير والآخر شرير ، وإرادته وحرية لا تسيران في الخط الأخير إلا إذا استهدف الاتحاد بالروح الخير الأكبر الذى يتمثل في الدولة . وعندئذ يمكننا أن نقول أن الإرادة تتحرك نحو العقل . وفي حركة الإرادة نحو العقل يتحقق الصالح الحقيق للفرد ، وتتحقق طاعة تلقائية من الفرد للدولة لاطاعة مختصة .

وعندئذ تكون طاعة الفرد لقوانين الدولة حركة روحية من جانب الفرد . وللدولة حق الطاعة على الفرد من حيث إنها تتيح له فرصة موازنة خريته الحقيقية التي تتفق وإرادته الخيرة الأصلية . وإيما عمل يخرج به الفرد على طاعة الجماعة لا يمكن أن يتحقق منه إلا صالح فردى أو شخصى يصور الإرادة المنحرفة أو غير السوية في الإنسان . وقد ترك الدولة للفرد

مزاولة هذا النمط من حرية الإرادة ، لكنها — كما رأينا في النظرية العضوية — لا يمكن أن تسمح له بحقوق ضدها . فإذا امتدت أعمال الفرد بحيث أصاب المجموعة منها ضرر كان من الطبيعي أن تأخذه المجموعة بالشدة .

من حق المجتمع إذن أن يعاقب المجرم ، لأنه — من وجهة النظر السابقة — حين يجرم يكون قد تخلى عن أُمير ما فيه من صفات الإنسان وهي « إرادة العقل » ، أو إرادة الخير العام ، ثم إنه حين يجرم لا يكون إنساناً حراً بأصدق معنى للحرية — من وجهة نظر هيجل — وإنما يتصرف عندئذ تصرف عبد لغرائزه البهيمية . « فالحرية الإنسانية إذن — لا معنى لها خارج المجتمع ، لأن الحرية ليست مجرد تصور سلبي ، بمعنى أنها لا تدل لحسب على انعدام التحكم الخارجي في إمكانيات الفرد ، بل تدل أكثر من ذلك على قدرة السكان العاقل على الاستجابة لدوافعه التي تميزه عن غيره من الكائنات » (١) .

أما من أين كان للمجتمع الحق في محاسبة الفرد فهذا تجيب عنه حقيقة أن المجتمع صورة أكمل وأكثر تعبيراً عن روح الخير . وخضوع الفرد منا لمطالب المجموع وأوامره ليس إهداراً لإنسانيته ، بل هو أقرب إلى أن يكون تأكيداً لهذه الإنسانية . ومحاسبة المجتمع له عند مروقه تفرضها ضرورة المحافظة على سلامة المجموع .

* * *

وهنا نقسمال : أي يمكن أن يهدف الإنسان بعمل من الأعمال إلى الخير فيحدث في سبيل ذلك الشر ؟ أو لنقل بصورة أكثر تحديداً : أي يمكن أن يصنع الإنسان الشر في حين أنه كان يهدف إلى الخير ؟ وعندئذ أي يمكن أن يخطئ المجتمع في تقديره لعمل ما وفي حكمه على صاحبه ؟

(١) الخشاب : نفس المرجع ص ٥٨

ولهذه القضية طرفان : طرف يرتبط بتقدير الباعث على العمل الشرير في طبيعة الإنسان والميزان الذي يوزن به هذا العمل ، وطرف يرتبط بتقدير القصد في هدف الإنسان إلى الشر . هل يصدر الإنسان في اقترافه للجرم عن باعث إجرامى أصيل في نفسه ؟ هذا من جهة . ومن جهة أخرى هل يصنع الإنسان الشر وهو مقتنع بأنه شر ؟

يقرر رجال الاجتماع الذين يدرسون الجريمة وظروفها أن الحكم على العمل بأنه خير أو شرير مسألة نسبية ، فالعمل في ذاته لا يحمل معنى الخيرية أو الشرية ، وإنما تحدد له هذا المعنى أو ذاك الظروف والملابسة . « فليس ثمة فعل يمكن أن يعد إجرامياً في جميع الحالات ، كما أنه ليس ثمة أفعال قد لا تكون إجرامية في بعض الظروف » (١) . ومن ثم لا يمكن تعميم الحكم في العمل الشرير أو الإجرامى الواحد ، فالجريمة قد تكون واحدة ، لكن دراسة الظروف والملابسة لها قد تهون من أمرها في بعض الحالات ، وقد تجعلها شيئاً خطيراً في حالات أخرى . ومن ثم ظهر مبدأ تفريد العقوبة . « وحجة أنصار هذا المبدأ أن (الجريمة ليست مقياساً للإنسان) ، وأن هناك من الفوارق في الخلق والشخصية بين المجرمين والمقترفين لنفس الجريمة ما يوجب التفرقة بينهم في المعاملة . وتبعاً لهذا فإنه لا بد من تكييف العقوبة مع الطبيعة السيكلوجية للجرم » (٢) .

فإذا لم تكن الجريمة مقياساً للإنسان تبع ذلك أن العمل الذي نسميه جريمة لا يحمل خاصية إجرامية أصيلة في نفس الإنسان . ومن ثم قيل إن « الإجرام ليس وليد غريزة خاصة تفرض على أصحابها هذا السلوك الإجرامى » (٣) . وعلى ذلك يلتفت أن يكون هناك قصد في هدف الإنسان

(١) دكتور زكريا إبراهيم: الجريمة والمجتمع ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٨ ، ص ١٤٨

(٢) نفسه ص ١٦٥ . (٣) نفسه ص ٢٠٠ .

إلى الشر ، وهذا أحد طرفي القضية . ومن جهة أخرى لا يمكن الارتداد بفعل الشر إلى طبيعة الإنسان ، وهذا هو طرف القضية الآخر . فلا الإنسان يقترب العمل الشرير لأنه ينطوى على طبيعة شريرة ، ولا هو يصنع الشر وهو مقتنع بأنه شر . وعلماء الاجتماع يبرئون الفرد من الطبيعة الإجرامية ومن القصد إلى الشر في ذاته ، على أساس أن الظروف الاجتماعية نفسها هي التي تتضافر على إحداث الجريمة ،^(١) .

وعلى هذا فقد يصنع الإنسان عملا من الأعمال وهو يعتقد أنه خير ، ومع ذلك يمكن اعتبار هذا العمل نفسه - من وجهة نظر أخرى - عملا شريرا ، بخاصة إذا اختفى من أمامنا الدافع الخير الذي دفعه إلى هذا العمل والظروف المحيطة به . وعندئذ يحتمل الخطأ في حكم المجتمع على هذا العمل . ويستوى في هذه الحالة من كان هدفه من هذا العمل مصلحة شخصية أو مصلحة عامة ، مادام هذا العمل قد أخذ المظهر الذي لا تقره القاعدة العامة في المجتمع . فالمجتمع إذن هو الذي يقرر أن عملا ما شر ، وهو الذي يقرر له العقاب ، في الوقت الذي قد تكون ظروف المجتمع نفسه هي التي دفعت الفرد إلى هذا العمل الشرير .

أيعني هذا أن يترك المجتمع الفرد حراً دون أن يقيد بمسئولية ؟ أما هيكل فقد أراد للإنسان أن يكون مريدا وأن يستهدف المعقول . وفي هذه الحالة لا بد أن يضيف علماء الاجتماع شرطا يبدو جوهريا وهو : أن يكون المجتمع نفسه سليما . وعندئذ يكون للمجتمع الحق في محاسبة الفرد على أعماله وتقديرها . ولا يقف في سبيل ذلك قصد الفرد من عمله ، لأنه حين يقصد الخير فيصنع الشر يكون مسئولا عن خطئه في التقدير .

(١) نفس المرجع والمصنعة .

أمن الممكن أن يتفق القصد والعمل ، بحيث يتخلص الفرد خطأ التقدير فلا يتورط في الشر وقد أراد الخير ؟ منهجان ينتجهما الإنسان في مثل هذا الموقف ، أحدهما يعتمد فيه على « البصيرة » والآخر على « المعرفة الموضوعية » .

فمن خلال البصيرة يلح الإنسان الحقيقة الجوهرية — وهي خيرة بطبيعة الحال — فيسلك إليها إن شاء . وعن طريق المعرفة يستطيع الإنسان أن يقرب بين إرادته وحاجته حتى تتحدا . يقول أحد الكتاب الإنجليز المعارضين : « إن الإنسان الذي يدرس أية حالة تعرض له ويجمع عنها مختلف المعلومات يكون أقدر على معرفة ما يجب عمله بصددتها ؛ فهو كلما ازداد علما بها ازداد تشبهاً بما يتخذ من قرار . فيرجع ذلك إلى أن مجال الخيار يضيق أمامه فضيق دائرة حريته ، بل يمكن أن نقول إن الشقة بين الإرادة والحاجة أخذت تتقلص ، فإذا بلغ علمه أتمه ، واتضحت له وجهة النظر المثلى ، كان لا محيص له عن اختيارها . ويمكن القول عندئذ إن الإرادة والحاجة اندمج بعضهما في بعض وأصبحتا شيئاً واحداً غير منفصل ، وكوننا مرحلة الانتقال إلى العمل » (١) .

أى المنهجين أهدى سبيلاً ؟

من وجهة نظر الفرد لا بد أن يكون المنهج التأملى هو السليم ، ومن وجهة نظر المجتمع يكون المنهج العلمى هو المنهج السليم ، وبين هذين المنهجين يتركز الصراع المعاصر بين الفرد والمجتمع . فالفرد والمجتمع كلاهما يشهد الخير والمصلحة ، لكنهما لا يسيران في تحقيق هذا الخير في اتجاه واحد . الفرد يعتمد على الحقيقة التى تنبع من ذاته وتراءى لبصيرته ، والمجتمع يعتمد على الحقيقة التى تنبع من التجربة الموضوعية ، وتحصل عن طريق المعرفة . ولا بد أن

(١) محمد مفيد الشوباشى : الفلسفة السياسية ، دار الكشاف ١٩٥٥ ، ص ١٩٣ .

يختلف التقدير في الحالتين . وموقف التصالح المنشود بين الفرد والمجتمع هو في الحقيقة موقف التصالح بين التقدير التأملى الجمالى والتقدير العلمى العملى . إنه التصالح بين الفكرة والواقع . « وعندما يأتى اليوم الذى تتعاون فيه الفلسفة مع الأمور الجارية ، وتبرز معنى التفصيلات واضحا متماسكا عندئذ يتمازج العلم والعاطفة ، ويتعاقب التجريب والخيال . عندئذ سيكون الشعر والشعور الدينى هما زهرا الحياة الطبيعيتان » (١) .

* * *

الفصل الثاني

رحلة إلى الغد

تناولنا في الفصل السابق مشكلات الإنسان المعاصرة في علاقته بالمجتمع ، وتعرضنا للنظريات المختلفة التي شرحت هذه المشكلات . وانهينا إلى موقف التصالح الذي لم يتحقق والذي لا ندري إن كان من الممكن في المستقبل أن يتحقق فتسقط بذلك كل تلك المشكلات . وقد كانت الأفكار التي اعتمدنا عليها في ذلك الفصل هي أفكار الفلاسفة أو الدارسين الباحثين ، وبقي علينا أن نقف وقفة أخرى نفهم بها مشاركة الأديب المعاصر في هذه القضية ، كيف فهمها ، وكيف جسمها ، وكيف مثلها لنا في عمل فني درامي . أما العمل الفني فهو مسرحية « رحلة إلى الغد » ، وأما الأديب فهو توفيق الحكيم .

* * *

ويفتح الحكيم مسرحيته بسجين في سجن انفرادي يتحدث إلى نفسه ويعلن في مرارة أنه قد حكم عليه بالإعدام . وقد أصدر عليه هذا الحكم بناء على الحوادث ، أما الحقيقة التي وراء الحوادث فلم يحسب لها حساب . إنها الحقيقة التي يعرفها ذلك المجرم نفسه ، والتي لم يعد يجديها أن يفضي بها إلى أحد .

ثم تبدأ الأمور تتكشف أمامنا شيئاً فشيئاً . فهذا السجين طيب ، ما يلبث أن يزوره طبيب السجن . ويعتذر له عن عدم تمكنه من إقناع المسؤولين بنقله إلى المستشفى لأن له سوابق في محاولات الهرب من المستشفى في المرات السابقة . ولا يخفى السجين رغبته في الهرب ليلة واحدة يعود بعدها ليتقبل حكم الإعدام راضياً . ولا ندري لماذا يريد أن يهرب هذه

الليلة ، لكن الحوار بينه وبين طبيب السجن يكشف عن أنه حاق على زوجته ، وأن هناك حقيقة خافية يجب أن تعرف ، حقيقة غير تلك الحقيقة التي عرفت وبجئت في المحكمة . فالحقيقة التي عرقها المحكمة لم تكن هي كل الحقيقة . صحيح أنه اعترف أمام المحكمة في شجاعة بأنه قاتل ، لكنه أخفى ما وراء هذا القتل من حقيقة . وحينما أدرك فيما بعد أن هناك من سيستفيد من إخفاء هذه الحقيقة بدأت نفسه تثور ، وأخذ يفكر في الانتقام بعد أن صدر ضده حكم الإعدام وأيدته كل الجهات القضائية . لقد بدأ يتهم زوجته بأنها هي التي دبرت المؤامرة كلها ، وهو لم يكشف ذلك إلا أخيراً . لقد كانت زوجته قبل ذلك زوجة لرجل ثرى مريض . وذات يوم استدعت الزوجة هذا الطبيب لعلاجها ، ثم وقعت في غرامه ، وصورت له زوجها ذاك في صورة الوحش ، بأنه « استولى على قلبها وجردتها مما كانت تملك لينفق على عشيقاته ، ودفعها إلى تخالطة معارفه من رجال الأعمال ليحظى من وراء ذلك الصفقات المربحة ، وأنه لا خلاص لها منه إلا بموته أو موتها ، لأنه كان يأبى عليها الطلاق . وهكذا راحت تلك المرأة الجميلة توحى إلى الطبيب بالجريمة . وقد استقبل منها هذا الإيحاء في بدايه الأمر بالسخرية ، واستبعد عن نفسه أن يقترف مثل هذه الجريمة . لكنها ظلمت به تغريه بحبها وجمالها حتى تسربت الفكرة إلى تفكيره الجاد ، ثم خرجت إلى نطاق التنفيذ ، وتزوجت المرأة من الطبيب وهي تقر بين يديه بهذا الاعتراف : « أنت منقذى وصانع حياتى ، وستكون لك هذه الحياة دائماً » . ودام زواجهما شهرين ظهرت بعدهما شكوى قدمت من مجهول إلى النائب العام فقبض عليه . ولم يخطر للطبيب أن تكون زوجته هي صاحبة الشكوى بعد أن استطاعت بدموعها وحنانها الكاذب أن توهمه أن أقارب زوجها المتوفى هم ولا شك مرسلوها ، إثارة للشبهات ، كي يعرقلوا إجراءات الميراث . وقد استطاعت الزوجة في مهارة وهي تدلى

بشهادتها أمام المحكمة أن تبعد عن نفسها أى شك قد يحوم حولها .
ويبدو أن الزوجة قد اتخذت زواجها الثانى ذريعة إلى تحقيق حبها الحقيقي
بشباب يعمل محامياً ، وهو نفس المحامى الذى دافع عن الطيب فى هذه
القضية ؛ فن النظرات الأخيرة المتبادلة بينها وبين المحامى استطاع الطيب
أن يدرك هذه الحقيقة . وهكذا تنتهى المأساة ، فينعم المحامى والزوجة
بجيهما وبثروة الزوجين الأول والثانى .

هذه إذن هى الحقيقة التى لم يعرفها القضاء ، والتى لم يدركها الطيب
نفسه إلا بعد فوات الأوان ، فقد أدرك أخيراً أنه لم يكن المجرم الأصلى
ولمّا كان مجرد آلة تحطم الزوج الأول ، ، فإذا ما تم للعشيقين ذلك
« جعلاً الآلة تحطم نفسها » .

ومن أجل ذلك لم يعد للسجين فى الحياة سوى مطلب واحد هو أن
يضع أصابعه حول عنق زوجته الخائنة .

ثم يظهر مدير السجن ليعلن للسجين مفاجأة غريبة ، وهى أن زوجته
جاءت لزيارته . وهنا يتوسل إليه السجين أن يكون لقاؤهما على انفراد فى
السجن نفسه ، وبعد لآى يقتنع مدير السجن بهذا اللقاء على ألا يزيد على
خمس دقائق . وطبيعى أن هذه الزيارة لم تكن من جانب الزوجة إلا إنقاداً
للظاهر ودرءاً للشبهات . وتمضى فترة انتظار يعود بعدها مدير السجن
وفى صحبته رجل وقور فى يده أوراق . لقد جاء المدير بمفاجأة ظنها أهم
عند السجين من لقاء زوجته ، جاء بعرض مقدم من إحدى الجهات العلوية
يتلخص فى أنه قد تمت الترتيبات النهائية لإطلاق صاروخ إلى الكواكب
البعيدة ، وهذا الصاروخ معد لحل إنسان ، وقد جرى البحث عن هذا
الإنسان ، وأخيراً اهتدت الهيئة إلى السجين تعرض عليه هذه المغامرة ،
فإن هو قبلها ألغى حكم الإعدام بصفة نهائية . أما المغامرة نفسها فالنجاح

فيها لا تعدو واحداً في المائة . ويفاضل السجين بينها وبين الإعدام فيجد أنها أفضل ، ويوقع بقبول المغامرة . ويخرج السجين من السجن دون أن يلقي زوجته ، لأنه بمجرد قبوله لذلك العرض كان قد صار تحت تصرف الهيئة العلية ، واللقاء بينه وبين زوجته لابد أن توافق عليه هذه الهيئة . وينتهي الفصل الأول بالوداع المتبادل بين السجين وطبيب السجن ومديره .

وفي الفصل الثاني تصادف السجين الطبيب داخل الصاروخ وقد انطلق به في الفضاء . وبعد لحظات يدرك السجين أن معه شخصاً آخر يغط في نومه ما يلبث أن يستيقظ . وبعد قليل من مفارقات الموقف المسرحي يدرك الطبيب أنهم جاءوا معه بسجين آخر كأن قد حكم عليه بالإعدام . وهذا السجين الثاني كان يعمل مهندساً ، واقترب جرائم قتل عدة ، كلها بسبب النساء . وقبل أن نعرف تفصيلات هذه الجرائم يتم اتصال تليفوني بين العلماء على الأرض والصاروخ المنطلق ، يطمئن خلافة العلماء على السجينين ، وفي الوقت نفسه يعلنون أن الصاروخ تزداد سرعته ، وأنهم صاروا لا يعرفون وجهته ، وأن اتصالهم به سينقطع نهائياً بعد ثلاث دقائق . ويعود بعد ذلك الحواز بين السجينين فنعرف أن المهندس اقترب أربع جرائم قتل ولم يكشف أمره إلا في الخامسة . ولم تكن جرائم المهندس من أجل النساء كما كانت جريمة الطبيب ، بل من أجل المال . كان المهندس في حاجة إلى المال ، وكانت أسرع وسيلة في نظره للحصول على هذا المال هي أن يتزوج امرأة غنية ثم يرثها ، فتزوج أربع نساء في مدى أربعة أعوام وورثهن جميعاً ، أما الخامسة فقد أفلتت منه وافتضح كل شيء . أما حاجته إلى المال فكانت لإنجاز مشروع هندسي مفيد ، « لو تحقق لعاد بالخير على عدد كبير من الناس » . وهو يؤكد لزميله أنه لم يرد ارتكاب كل تلك الجرائم ولكنها الرغبة في إنجاز مشروعه .

ثم يبدأ السجينان يواجهان حياتهما الجديدة داخل الصاروخ ، ويتكشف (م ٢٢ — قضايا الإنسان)

لهما أن انقطاعهما عن الأرض وعن الناس قد غير كثيراً من المفاهيم ، فلم يعد للقتل والجريمة معنى . وكذلك القانون والشر والخير والبرذيلة والفضيلة والكره والحب ، كل هذه المعاني ترنحت أمامهما ، حتى معنى إنسانيتيهما قد أخذ يصير منهما موضع شك . وعلى الإجمال صار للذوات والحياة دلالة أخرى غير الدلالة المعروفة على الأرض . وفيما هما في هذا الجدك يتجه الصاروخ بهما نحو نيزك من النيازك في سرعة مذهلة ، فيوقنان بأن نهايتهما دنت . ويوشك الصاروخ أن يصطدم بالنيزك ، لكنه في اللحظة الأخيرة ينحرف عنه فينجوان . وهما لا ينجوان إلا ليجذبهما أحد الكواكب جذبا قويا دون أن يرياه . وأخيراً يظهر لهما فيعابودهما الخوف من الموت مرة أخرى ، ممزوجا بأمل جديد في النجاة .

ثم يأتي الفصل الثالث فنعرف أن الاصطدام قد حدث ، وأن السجينين قد أصيبا نتيجة لذلك بجروح مميتة ، ونزف منهما الدم بغزارة ، لكنهما لا يحسان مطلقاً أن شيئاً من ذلك قد حدث لهما ، بل يتمتعان بنشاطهما الكامل ، وهما يرقصان تأكيداً لأن شيئاً لم يؤثر فيهما .

وتبدأ مظاهر الحياة على هذا الكوكب وخصائصها تتكشف لهما . فهما قد نزفا كل دمايتهما ، لكنهما يعيشان . ثم إنهما فقداً في أثناء الاصطدام أرديتهما الخاصة المكيفة ، لكنهما لم يشعرَا ببرد أو حرارة ، وإنما كان الجو ملائماً لهما تمام الملائمة . وينظران حولهما فيجدان السماء صافية لا سحب فيها ، ويجدان جبلاً ملبساً بمدينة كأنها مسلات . واصطبغ كل شيء بلون غريب رائع يختلفان في وصفه . وسكن كل شيء ، فلا ريح ولا نسيم ، بل لم يكن هناك مجرد الهواء . ومن ثم يتكشف لهما أنهما لا ينفسان . وأن نبضهما معطل ولا أثر لحركة القلب ودقانه . إنها صفات الأموات ، لكنهما كانا يعيشان . أكانت هذه هي طبيعة الحياة على ذلك الكوكب ؟ لقد أغراهما ذلك بأن يذهبا كل في طريق ليهبحا عن مظاهر

الحياة فوق ذلك الكوكب ، لكنهما لا يذهبان بعيداً ، إذ تنكشف لهما الحياة فى الكوكب كله فى لحظة . فالأشياء فيه متشابهة . إنه كره من معدن غير معروف ، مشبع بالكهرباء . ومصدق ذلك أن أحدهما كان يعرف الكلام الذى سينطق به الآخر دون أن يفوه بكلمة . ثم عكسا هذا المعنى على حالتهم فترأى لهما أن طاقتهما الحيوية التى كانا يكتسبانها بالدورة الدموية والأكسجين قد صارا يكتسبانها من الخارج بالإشعاعات الكهربائية . وبذلك صار كبطاريتين تشحن بالكهرباء بصورة آلية ، أو كجهانين مثل أجهزة اللاسلكى . وعندئذ لا حاجة لهما إلى الأكل والشرب ، وهما لا يبردان ولا يسخنان ، ولا ينمان ولا يموتان . إنها حياة خالدة وصحة دائمة .

غير أن السجين الطبيب يبتئس بهذه الصورة من الحياة ، لأنه لا يجد فيها مجالاً للعمل ، بل لا يجد نفسه فيها فى حاجة إلى العمل . وينتهى الاثنان أخيراً إلى اللجوء إلى العقل لىكى يكشف لهما عن مجال للعمل . فالعقل كان ملاذهما الوحيد ، والفارق بينهما وبين الأشياء المحيطة بهما . ولو فقد كل منهما عقله لصار « شيئاً » كذلك الأشياء . ولما كانا فى غير حاجة إلى شئ فقد خطر لهما أن يلعبا . وهنا تعرف أن هواية السجين المهندس كانت إصلاح أجهزة الراديو ، وأن هواية الطبيب كانت الاستماع إلى الراديو . وما يكاد الطبيب يذكر الأغنية التى كان معجباً بها حتى ينطلق الصوت بها وكأنها صادرة من جهاز راديو حقيقى . وتنكشف لهما هذه الواقعة عن أن الشئ الذى يحول برأسيهما من الممكن أن يظهر خارجهما . حين يبدأ الطبيب فى تذكر الراديو الذى كان يستمع إليه على الأرض إذا بصورته تراءى لهما « كما لو كان يبدو على شاشة سينا أو تليفزيون » . بنفس الطريقة يتذكر المهندس منضدة الرسم التى كان يعمل عليها مشروعه وتظهر صورتها . بنفس الطريقة استحضرت الطبيب صورة زوجته وتذكر بعض حديثها

فإذا هي تنطق به ، وعلى أثر ذلك ينشأ بين السجينين جدل حول هذا النوع من اللعب بصور الماضي وكيف أنها شيء غير مثمر . ثم إن ماضى المهندس لم يكن فيه شيء يسر خاطره فليسعده ويتلهم به . وهو يرفض بصفة عامة هذا النوع من العمل : لأن العمل الحقيقي لا بد أن يكون شيئاً جديداً يعبر عن الحاضر أو عن المستقبل . ولما كان احاضر والمستقبل معنيين لا وجود لهما في حياتهما الجديدة فقد أشار عليه الطبيب أن يشغلا نفسيهما بالقيام بأعمال فنية كالرسم أو نظم الشعر . لكن هذا الاقتراح بدوره لم يكن ليحل المشكلة ؛ لأن المهندس يريد من العمل أن يكون له نتيجة وتأثير ، أى لا بد أن يصنع تغييراً وإلا كان عبثاً ، شأنه في ذلك شأن العلم . وأخيراً يفكر المهندس في شيء يخرجان به من سجنهما الجديد ذاك في ذلك المكوكب . إنهما الآن يبحثان عن الموت الذى يخلصهما من كل ذلك العذاب . ويقترح الطبيب أن يتسلقا أحد تلك الجبال الشاهقة ويلقيا بنفسيهما من أعلى قمته . لكن الجبل أملس ولا بد من حبل يتسلقان الجبل به . وما يكاد المهندس يذهب إلى الصاروخ لى يبحث عن شيء كالحبل حتى تخطر للطبيب فكرة جديدة ، فكرة عمل مثمر ، وهى أن يحاولا إصلاح الصاروخ نفسه . وهكذا يجدان العمل فيفرحان به ، ويبعث فيهما ذلك الأمل في المستقبل .

ويأتى الفصل الرابع والآخر . وفى هذا الفصل تقل الأحداث وتقل الحركة المسرحية وتكثر المناقشات ويكثر الجدل . وهو جدل يتطور خلال هذا الفصل نحو هدف محدد ، ويستفيد فيه المؤلف بين الحين والآخر من التجارب التى مر بها السجينان فى رحلة الفضاء . فبعد أن أصلح السجينان الصاروخ أعادا الدم إلى شرايينهما من زجاجات الدم التى كانت محنوظة فى الصاروخ وعادا إلى الأرض مرة أخرى . غير أن الفترة التى كانا قد قضياها فى الفضاء كانت تعادل ثلاثمائة سنة وتسعاً من الحساب الزمنى على الأرض ، ومن ثم كانت الحياة قد تغيرت عما عرفاها تغييراً كبيراً .

وبعودة الصاروخ إلى الأرض تتحقق رحلة الغد ؛ الرحلة التي أراد الحكيم أن يستشرف فيها صورة الحياة في المستقبل. وقد اطرء تقدم الكشف العلمية وسيطر عنصر الآلة على كل مراقب الحياة ، حتى لم يعد بالإنسان حاجة إلى العمل ، بل لم يعد أمامه مجال للعمل . إنها صورة حياة الناس وقد صاروا « أشياء » أكثر منهم أناسي ، تماماً كذلك الصورة التي عاشها الطبيب والمهندس في الصاروخ وفوق الكوكب المعدني .

ويبدأ هذا الفصل بجوار بين الطبيب وسكرتيرته إلشقراء ، تكشف خلاله مظاهر الحياة الآلية التي تصرف كثيراً من شئون الناس . فالقهوة مثلاً لم تعد تصنع بالطريقة التي نعرفها ، بل صار لها صنوبر إلى جانب صفاير الماء ، يفتحه الإنسان متى شاء ليأخذ حاجته . ولم تعد القهوة تصنع من البن بل من تركيبات كيمياوية تستخرج من الهيدروجين المتوافر في ماء البحار والمحيطات . وهناك أنابيب أخرى للبن والحساء وما أشبه ذلك ، توصل هذه المواد الأولية إلى كل بيت بلا مقابل ، لأن الدولة هي التي تتكلف ذلك ، وهي تتكاليف في مجموعها زهيدة . وابتعت هذه المواد الأولية وحدها المتاحة للناس بلا مقابل ، بل هناك كل ما يطلبه الإنسان وما يخطر له على بال . ولذلك ألغيت النقود وألغى التعامل بها .

وكما أنكر ميشلينيا في أهل الكهف قصة السنوات الثلاثمائة التي قضاها هو وصاحبائه والكلب قطمير في كهفهم نائمين فكذلك أنكر الطبيب أن تكون رحلته في الفضاء قد استغرقت نفس هذا القدر من الزمن ، معتمداً في ذلك على إحساسه لا على الحساب والتقويم .

ولما كانت الأمراض في هذه الصورة من الحياة قد تضاءلت إلى أقصى حد ، ولما كان الناس لا يجهدون أنفسهم في العمل ، وكانت كل حاجاتهم متوافرة ومقضية ، فقد نتج عن ذلك أن صار متوسط العمر بين الناس

مائة وخمسين عاماً وربما مائتين لسنّ الشباب ، أما الشيخوخة فلا تحدث قبل ثلاثمائة عام. ولذلك يدهش الطبيب عندما يعرف أن سكرتيرته الشقراء الفاتنة في سنّ الستين .

غير أن هذه الصورة من الحياة خلقت مشكلة كبرى هي مشكلة البطالة. فكل الناس يريدون أن يعملوا ولكنهم لا يجدون العمل ؛ فقد قامت الأجهزة الآلية بإدارة الحركة اليومية في المدن . « كل شيء يدار بالأضرار من الإدارات المحلية والمركزية » . وحينما يوجد مجال للعمل يتهافت عليه الناس حباً للعمل في ذاته ، ومن أجل ذلك يجري انتخاب دقيق للأصلح . وبهذه الطريقة اختيرت تلك الشقراء لمرافقة الطبيب . ويجد الطبيب في هذا الخبر فرصة لأن يبدأ في مغازلة الفتاة بالطريقة المألوفة في الحديث عن جمالها ، فتختصر الفتاة الطريق وتعرض عليه قبلة إن كان يريد بلا لف ولا دوران ، لكنه يحمّد في مكانه ، فتسحق عليه باللائمة وتستخف بتصرفه هذا . وفيما هما في هذا الموقف إذا به جرس كهربائي من نوع خاص يرن في أحد الأركان ، فينتفض الطبيب ، ثم يعرف أنه زميله المهندس ، قد استيقظ هو بدوره وشرب قهوته من الأنايب كذلك ، وأنه في الطريق إليه . ويختفي عندئذ صوته وصورته من الجهاز . وعلى أثر ذلك نعرف أن المهندس قد عينت له سكرتيرة كذلك لكنها سمراء . أما الطبيب فلا ينكر أنها رائعة وإن لم يكن قد رآها سوى مرة واحدة ، وأما الفتاة الشقراء فيبدو أنها تحمل لها في نفسها شيئاً .

ويحضر المهندس وصاحبته ، ويتبادل الطبيب والمهندس التعجب من تلك الحياة الجديدة الغريبة عليهما ، ثم يسر الطبيب إلى المهندس أن القبل مباحة كذلك بلا استئذان وبلا مقدمات غزلية ، معتمداً في هذا على تجربته السابقة . وينتهز المهندس فرصة فيقبل فيها سمراء فإذا بها تصفعه . ويستغل الحكيم هذه المفارقة ليدخل شخوصه الأربعة في جدل عنيف

فعرف منه أن كلتا الفتاتين تنسب إلى حزب من الحزبين المتنافسين دائماً على الحكم؛ فالشعراء تنتمى إلى حزب المستقبل، والسفراء إلى حزب الماضى . ورغم أن الحياة لم تعد تعرف الحروب بعد أن تساوت كل الأمم فى الاكتفاء والعلم والتقدم ، فإن الناس ما زالوا منقسمين فى موقفة من الحياة : « طائفة تريد المضى إلى أمام فى شجاعة . وأخرى تنظر إلى الخلف بعين الحكمة » . وفى حدود هذا الإطار الجدلى تشتد المعركة بين الفريقين ، ويشارك فيها الطبيب والمهندس . غير أن ميول الطبيب تنحاز به إلى آراء السمرء فيعلن إيمانه بأفكارها ويعلن من نفسه نصيراً لها ولحزبها ضد الحزب الآخر . أما المهندس فينحاز إلى الشعراء . عندئذ لم يكن بد من حدوث تغيير فى موضع البكرتين بعد أن اتضح الموقف واتضحت الميول . وينفرد المهندس بالشعراء فيقبلها ويتجادلان بصوت غير مسموع ، ويستمر الحوار بين الطبيب والسمرء ، لكن الشعراء كانت تستمع إليه من جهاز بجانبها ، فعرفت أنهما قد اتفقا على النضال فى سبيل مبادئهما .

ويهم المهندس وسكرتيرته الجديدة بالانصراف فيرن عندئذ جرس ، ثم يفتح الباب ويدخل شخصان فى زى غريب ، نعرف بعد قليل أنهما من رجال الأمن . لقد جاءا ليلقيا القبض على الطبيب وسمرائه بتهمة انفاقهما على القيام بعمل ما لتغيير الوضع القائم . ويخيرهما رجل الأمن بين أمرين : إما الأشعة التى تسلط على الرأس لتغيير الأفكار وإما مدينة السكون التى يعزل فيها المذنبون ويحرمون حرية التنقل والاختلاط بالناس . ويختار الطبيب السجن ، وكذلك تختاره الفتاة . وتبدأ الشعراء تنحى باللائمة على الطبيب ، غير أن السمرء تكشف له عن أن القبض عليه سيخدم قضيتهما بما سيحدث من أقاليل وشائعات تجرى على ألسنة الناس ليشغلوا بها أوقاتهم الفارغة . وعندئذ يأتى الصوت يأمر رجل الأمن بإخلاء سبيل

الطبيب والقبض على الفتاة ونحدها . لكن الطبيب يتقدم ليتحمل عن الفتاة نصيبها في مدينة السكون ، ويأتى الصوت بالموافقة .

وهكذا تبدأ قصة الطبيب في السجن وتنتهى كذلك في السجن ، تماماً كأهل الكهف . أمكن أن يكون للسجن في قصة هذا الطبيب دلالة رمزية؟ أترتبط هذه الدلالة بموقف الإنسان من المجتمع أو من الدولة ؟ وما حقيقة هذا الموقف كما تشرحه المسرحية ؟ هذه الأسئلة حرية أن تجد منا الآن الجواب .

* * *

وفي هذا السبيل سنسلك إلى تحليل المسرحية في إطار مقولتين هما : الإيقاع البنائى والإيقاع الفكرى لهذه المسرحية . ونحن كالمعتاد لاندرس الصورة البنائية للمسرحية إلا من حيث ما يمكن أن يكون لهذه الصورة من دلالة تساند الدلالات الفكرية المباشرة فيها . وكما رأينا في الفصول الأولى من هذه الدراسة أن الفكرة والمذهب لا يمكن أن يأتيا في العمل الفنى مجردين وإلا انتفى عن العمل طبيعة الفنية ، فكذلك الشأن حين نواجه الأفكار التى تتضمنها مسرحية « رحلة إلى الغد » ، ينبغى أن نبحث عن مدى التطابق فى الدلالة بين هذه الأفكار والبنية الفنية التى عرضت فيها .

* * *

الإيقاع البنائى للمسرحية :

من أبرز ما تتسم به هذه المسرحية — شأن المسرحيات الفلسفية — قلة الحركة المسرحية وبطؤها . فالأحداث الجزئية قليلة نسبياً ، والأحداث هى التى تصنع الحركة . هذا صحيح . غير أنه ينبغى ألا نحكم به بصورة آلية على هذا البناء . فالبناء المسرحى حركة نفسية لها منطقها الخاص وليست مجرد سلسلة من الأحداث المترابطة . ولعل هذا يتضح لنا إذا نحن لو تذكرنا

بعض المسرحيات التي يحس جمهور المشاهدين أنها انتهت عند إسدال الستار بعد الفصل الثالث ، في حين أن المسرحية تكون من أربعة فصول . وصحيح أن هذا الفصل الرابع امتداد للأحداث التي مرت في الفصول السابقة ، لكن جمهور المشاهدين عندئذ يشاهد هذا الفصل بعينه أكثر مما يتابعه بنفسه ؛ لأن نفسه تكون قد تشبعت ووصلت في حركتها إلى متنها . فالارتباط الحقيقي إذن بين الجمهور والمسرحية لا يتحقق من خلال الأحداث الكثيرة المتتابعة ، بل من خلال الوقائع النفسية التي تتحرك معها نفسه . وعلى هذا فالبناء الفني للمسرحية هو قبل كل شيء حركة نفسية متطورة . ولما كان البناء المسرحي كذلك فقد صار من حقنا أن نتحدث عما سميناه « الإيقاع البنائي » من حيث إن الاقتناع بهذه الحركة المتطورة لا يتحقق في النفس إلا نتيجة تنسيق وتنظيم خاص لأجزاء هذا البناء ، أي لمجموعة المواقف النفسية التي تتكون منها المسرحية . وهذا التنسيق هو ما أطلقنا عليه كلمة الإيقاع .

وقد عرضنا في بداية هذا الفصل صورة تفصيلية لأحداث هذه المسرحية كما يمكن أن تشاهدها العين وتتابعها ، غير أن هذا الإطار الحسي قلما يحمل دلالات عامة أو دلالات بعيدة الغور . أيمن أن نجد شيئا من ذلك لو أننا تتبعنا الإيقاع النفسي الذي وراء هذه الأحداث والمشاهد ؟ هذا ما يجب أن نطمع فيه الآن .

* * *

تبدأ المسرحية بالطبيب السجين الذي يحاول أن يستميلنا نحو قضيته ويكسب عطفنا عليه . ومن خلال ذلك الموقف يحاول هذا الطبيب أن يقنعنا بأنه ضحية حكم جائر من المحكمة ، وأن إعدامه ليس عملا مساويا للجريمة التي اقترفها وإن كانت جريمة قتل ؛ فقد تدخلت في هذه الجريمة ظروف

لم يقدر للمحكمة أن تدخلها في حسابها حين أصدرت فيه حكماً . هناك عوامل نفسية ومحركات شعورية تدخلت في الموقف ولونت الحقيقة بلون الشعور وجعلت ذلك العمل الإجرامى الذى اقترفه الطبيب في وقت من الأوقات ضرورة لتحقيق غاية خيرة .

ويحاول السجين جاهداً أن يقنعنا بأن المجرم الحقيقى هو زوجته الخائنة التى غررت به ودفعته إلى هذه الجريمة ، غير أننا — بشعورنا الجماعى — لانستطيع أن نذهب في العطف عليه إلى حد بعيد ، أو نمنحه من هذا العطف إلا القدر اليسير الذى كنا نطلبه لأنفسنا لو أننا ابتلينا بموقفه .

غير أننا مانكاد نفكر في أنفسنا إزاه حتى يتسرب إلى نفوسنا شعور رثاء له وقد أشفى على مصيره المحتوم ، إذ لم يعد له — فيما يبدو — مفر من هذا المصير .

ولما كانت استمالاته لنا في هذا الموقف غير مجدية ، ولن تغير من المصير شيئاً ، ولما كان يحس أن الحكم الذى صدر ضده جائر ، فقد أراد أن ينتقم لنفسه ، ولم تكن نغمته لتنصب إلا على زوجته . وتأتى الزوجة لزيارته ، وتمهد كل السبل أمام الانتقام ، ولا يبقى إلا أن تقع الجريمة الجديدة . غير أننا في هذه اللحظة ننفذ عنه بنفوسنا ، ونحاول أن نحول دونه والجريمة ، لا إشفاقاً على الزوجة بل إشفاقاً عليه من أن يستنزل منا اللعنة بدلا من الرثاء الذى استطاع أن يظفر به . إننا — ببساطة — لم نكن نريده أن يقف موقف الوغد .

وماتكاد نفوسنا تتحرك هذه الحركة حتى يؤازرها المؤلف من جانبه ، وإذا به يدخل في الموقف عنصراً جديداً يحول به نفسية السجين ونفسياتنا كذلك إلى اتجاه جديد . في هذه اللحظة تبرز فكرة إمكان التغيير في ذات المصير الذى كان يبدو محتوماً ، حين تعرض على السجين مغامرة

الصاروخ . وقد برزت هذه الفكرة فجأة بحيث إنها حولت كل التيار النفسى عند السجين من الإحساس بالضيق إلى التعلق بأمل فى الخلاص وإن يكن غاية فى الضآلة . وكان طبيعياً عندئذ أن تخف حدة التوتر التى كان الموقف قد صار إليها ، وأن يتلاشى شبح الجريمة الجديدة الذى كان يحيقنا .

لقد استبدلت رحلة الصاروخ بالإعدام . وكان هذا الحكم الجديد الذى هو من غير شك أخف من حكم الإعدام - كان هذا الحكم يبدو كما لو كان استجابة للقدر الضئيل من العطف الذى استطاع أن يكسبه السجين منا . ومن أجل ذلك ، وتحقيقاً لهذا التوازن بين شعورنا والحكم الجديد المنخفض ، لم يكن هذا الحكم ليُفسح للسجين أملاً كبيراً أو يطمئنه إلى أن الخلاص سيحقق ، وإلا زاد ذلك عن تقديرنا الشعورى للموقف ، وأحدث ذلك جفوة بيننا وبين السياق النفسى للمرحية ، وإنما اكتفى هذا الحكم بأن يتيح له أقل قدر مستطاع من الأمل . وعندئذ لم يكن بد من أن يقبل السجين هذا القدر الضئيل من الأمل الناتج لأنه أفضل من لا شيء ، وكان طبيعياً أن يتهمج به على أية حال . أما نحن فقد ابتهجنا معه كذلك ، لأننا أحسنا بذلك أننا صرنا برآء من المشاركة فى ذلك الحكم الذى أصدرته ضده المحكمة ، والذى وصفه بأنه جائر .

غير أن ابتهجنا لم يرقيا إلى شعور الاطمئنان الذى يكفى لأن يفصل بيننا وبينه ، بل مازلنا نحس بأننا مرتبطون به بعد أن شاركناه تلك المشاركة الشعورية . إننا قد نحس بالرغبة فى التخلص منه ، لكن رغبتنا شيء وشعورنا الذى صار مشدوداً إلى قضيته شيء آخر . لقد صرنا لا نستطيع أن نفارقه إلا عندما نطمئن إلى أننا قد صرنا غير مسئولين عنه . ومن أجل ذلك كان لابد أن نصحبه فى رحلة الصاروخ ، بعد أن ارتضيناها حلاً لموقف التوتر الذى سبق أن رأيناه . وبعبارة

أخرى فقد حكمت عليه المحكمة بالإعدام ، وحكمنا نحن عليه — أو كأننا حكمنا عليه — برحلة الصاروخ . فنحن إذن مسئولون نفسياً عن هذا الحكم . وهذا هو السر في أننا مازلنا نرتبط به .

وما نكاد نلتقي به في الصاروخ حتى نفاجأ بسجين آخر ، تشابهت الظروف التي جاءت به إلى الصاروخ وظروف سجيننا الأول . وما يكاد السجينان يتعارفان حتى تبدأ مسئوليتنا تقل ، نتيجة للشعور بأننا لسنا أصحاب الحكم على السجين الأول برحلة الصاروخ ، لأن هناك من جاء إلى الصاروخ عن غير طريقنا ، وهو السجين الثاني . ومن جهة أخرى فإن السجين الأول كان في حاجة إلى من يتعاطف معه عندما كان بمفرده في السجن الانفرادي على الأرض ، أما الآن فلم يعد هناك سجن ، ووجد السجين شريكاً يتجاوب معه ، ويجادل ما يشاء من أفكار ، ويشرح ما يشاء من مشاعر .

والحق إن هذا السجين الجديد قد خلصنا من عبء كبير ؛ لأن همومه ارتبطت على نحو ما بهموم السجين الأول ، وضار التعامل بين أحدهما والآخر أكثر وأولى من التعامل بينهما - أو بين أحدهما - وبيننا . وفي الحقيقة كان انفصالهما عن الأرض مبرراً نفسياً كافياً لأن ينسيا جرميهما وينسيا الأرض بأخلاقها وقوانينها وعاداتها ، وأن: ينخرطا في حياتهما الجديدة ؛ وعندئذ تكون كل علاقتنا بهما هي علاقة المتفرح . وقد أتاحت لنا حقاً أن نشاهد صورة نادرة من الحياة بين شخصين كتب عليهما أن يعيشا وحدهما خارج الأرض . فنحن الآن لم نعد نرتبط بهما عطفاً عليهما أورثاء لمصيرهما ، بل صار ارتباطنا بهما ارتباطاً بصورة من الحياة تستهويننا منها جذتها وغرايتها . لقد صرنا نشاركهما تجربة جديدة لم نفكر في تفصيلاتها حينما حكمنا على السجين الأول برحلة الصاروخ .

وتتد هذه التجربة فترة لا بأس بها يستكشف خلالها السجينان

أشياء غريبة نستكشفها معهما . ويمتد ذلك من رحلة الصاروخ نفسها إلى فترة الإقامة في الكوكب المعدنى . غير أن طرافة التجربة ما تلبث أن تنكشف عما يثير الفزع . لقد أدرك السجينان أنهما في هذا العالم الجديد ضائعان ، لم تعد لهما صفاتهما الإنسانية ، ولم يعد لهما أمل فى شيء ، ولم تنح لهما الحياة الصورة التى يثبتان بهما وجودهما . ويتأزم هذا الموقف شيئاً فشيئاً ، ويتزايد فيه الفزع من المصير المجهول ، أو من اللامصير . لقد صار بهما الحال إلى تمنى الموت الذى نجوا منه ذات يوم ، لأننا وجدنا فى الموت نهاية . وهى نهاية مخيفة ، لكن الخوف منها أهون بكثير من الخوف من اللانهاية . ولقد أيقنا من أن هذه الحياة الجديدة سجن موحش لا يقاس به السجن الذى على الأرض . وما تكاد هذه الحقائق تنكشف ، وما تكاد مشاعر الذعر تعمق فى نفسى السجينين ، حتى نجد أنفسنا متورطين معهما . لقد شاركناهما تجربتهما الغريبة ، وظفرنا بمتعة أول الأمر بهذه المشاركة . وليس من السهل بعد ذلك ، وقد تأزم الموقف ، أن نتخلى عنهما . لقد حكمت عليهما الأرض بالإعدام ، ثم خفف هذا الحكم فى ظاهر الأمر ، لكن التجربة تشهد بغير ذلك ، فقد انتقلا إلى سجن أهون منه الموت . وإن كان بغير سجان . ومرة أخرى يتوتر الموقف ، وترتفع موجة التوتر ، ويتجتم البحث عن حل .

وهذا نلاحظ أن هناك نوعاً من توازن الحركة النفسية خلال تطورها مع المسرحية . فالمشاعر تبدأ بسيطة هادئة ثم تمتد . وهى لاتصل ذروة حدها إلا لتعود مرة أخرى بسيطة هادئة . وهذه الحركة المتوازنة لاتتمثل فى مشاعر الشخصية المسرحية وحدها ، بل تتمثل كذلك فى مشاعرنا المصاحبة لها : ولا يتحقق نجاح هذا التوازن إلا حين تتوازى الحركتان وترتبطان .

ولا شك أننا كنا منخرطين مع السجينين فى البحث عن حل لازمتها

الجديدة ، حتى إذا ما اهتمدينا إلى الحل ، وهو إصلاح الصاروخ والهروب به من ذلك السجن الأبدى ، ارتاحت نفسيهما ، وارتحنا معهما . إن العودة إلى الأرض ، مهما يكن المصير فيها ، ومهما يكن السجن الذى عليها ، لهى أهون من ذلك السجن الطليق .

ونعود معهما إلى الأرض ، بعد أن فشلت الرحلة فى وضع نهاية لعلاقتنا بهما . لكن الحياة على الأرض تكون قد تغيرت حتى صارت شيئاً غريباً عليهما وعلينا جميعاً . لقد كنا معهما فى رحلة الصاروخ بأرواحنا وأجسامنا على الأرض ، فكنا نشاركهما فى غير خوف . أما الآن وقد تغيرت صورة الحياة على الأرض ، فقد زال عنا شعور الاطمئنان ذاك ، وصرنا متورطين فى الموقف الجديد تورطاً كاملاً . فنحن غرباء فى هذه الحياة الجديدة مثلهما ، وقد زال عنا الإحساس بامتلاك حياة من نوع آخر .

ونبدأ نتعرف على مظاهر هذه الحياة الجديدة ، شيئاً فشيئاً يتكشف لنا أننا بإزاء حياة هى صورة مصغرة لتلك الحياة التى كانت على الكوكب المعدنى . وعندئذ يفترق السجينان اللذان خاضا تجربة الصاروخ . أما المهندس فيجد فى هذه الحياة والمبادئ التى تحكمها صورة لما كان يرأوده فى حياته القديمة ، وهى صورة دخل السجن الأول من أجل تحقيقها . وأما الطبيب فيجد فى هذه الحياة والمبادئ التى تحكمها سجنًا كبيراً كالسجن الأبدى فوق الكوكب . وهو يرى ضرورة تحطيم هذا السجن . وعندئذ يطلق سراح المهندس ، وتنتهى بذلك مشكلته ، ويزج بالطبيب مرة أخرى فى السجن . لأنه أثر أن يغير تلك الحياة التى لم يعد بينها وبين السجن فارق . لقد سجن ذات مرة لأنه ارتكب جرمًا ، أما فى هذه المرة فهو يسجن لأنه يرفض أن يسجن ، وأن يسجن معه كل الناس بغير ذنب .

أما نحن من هذا الموقف فقد بدأنا نفكر في مصيرنا ولم نعد نفكر في المهندس أو في الطبيب : فالمشكلة صارت مشكلتنا أكثر مما هي مشكلة واحد منهما . وهناك لا بد أن تنتهى المسرحية : فهذه هى أقصى غاية يمكن أن تستهدفها المسرحية الناجحة : أن تتركنا نفكر في أنفسنا حين تكون شخوصها قد انتهت مشكلاتهم الخاصة ، وانتهت بذلك المسرحية ذاتها .

لقد بدأنا المسرحية بمشكلة رجل محكوم عليه بالإعدام يستدر عطفنا ، ثم إذا بنا فى النهاية منخرطون فى واقعنا وفى مستقبلنا ؛ كيف نحن وإلى أى شئ نصير . وعندئذ ننظر بعين إلى المهندس وبأخرى إلى الطبيب ، ونستجمع شجاعتنا لاتخاذ قرار حاسم . ترى ماذا يكون هذا القرار ؟

وهكذا يتضح لنا من البناء النفسى لهذه المسرحية كيف أنها بدأت بعيدة عنا ثم انتهت بنا ، كيف تراخت أجنحة الخيال المحلق الذى كنا ننظر إليه من بعيد على أنه شئ . يغيرنا حتى تطابق الخيال والواقع آخر الأمر فينا . ولم يعد الرمز مجرد العوبة نلهم بها ثم نتخلى عنها متى شئنا ، بل صرنا آخر الأمر بحيث استقر الرمز فى نفوسنا على أنه هو أقرب الأشياء إلى الحقيقة ، إن لم يكن هو الحقيقة . وفى حركة الخيال نحو الواقع ، والرمز نحو الحقيقة يتمثل الإيقاع البنائى لهذه المسرحية .

== : ٥

الإيقاع الفكرى للمسرحية :

فى هذه المسرحية نواجه جريمة بل جريمتين ، كلتاهما جريمة قتل ، وكلتاهما بدافع إنسانى ، أى أنهما كانتا تحقيقاً لغاية خيرة .

والسجين الثانى : ثى أنى لم أرد ارتكاب كل تلك الجرائم ، ولكنها الرغبة فى إنجاز مشروعى ، هذا المشروع الذى لو تحقق لعاد بالخير على عدد كبير من الناس .

السجين الأول : دافعك إنسانى محض !

السجين الثانى : بالضبط !

السجين الأول : مثلى . . . أنا أيضاً قتلت بدافع إنسانى محض ! ولكن كل ذلك لا يمنع من أننا من القتلة والسفاكين .

السجين الثانى : فى نظر القانون ! . . . القانون الأراضى . . . الح (١) .

وهكذا نجد القانون — وهو يمثل الدولة — لا يقر الجريمة مهما كان دافعها خيراً . فالدولة مسئولة عن سلامة الآخرين قبل أن تكون مسئولة عن خيرهم . وقد يكون تطبيق القانون جائراً ، وقد يذهب ضحيته كثيرون ، غير أننا مادامنا على الأرض وفى مجتمع فلا بد لنا من نظام وقانون . والدولة تطبق القانون وفقاً لما يظهر من شواهد وحقائق ، أما الحقائق الشعورية الخافية فلا سبيل إلى الحكم عليها .

السجين : القضاء لا يريد أن يعرف غير الحقيقة التى تهمة ، وهى أنى قتلت ، واعترفت ، والأدلة ثابتة . تلك هى كل الحقيقة التى تهمة القضاء ، وهى فى نظره تستحق الإعدام ، وقد صدر به الحكم ، وانتهت القصة . . .

الطبيب : ويحسن فعلاً أن تنتهى عند هذا الحد .

السجين : وتموت معى الحقيقة الكاملة ؟ (٢)

وهى هنا الحقيقة الشعورية التى تكيف جوهر الموقف .

والحكيم يتجه فى تكيفه لهذا الموقف إلى مبدأ تفريد العقوبة ، فحق الدولة فى الحكم على الأفراد ينبغى أن يصحبه اعتبار للظروف الخاصة هؤلاء الأفراد . وعلى هذا الأساس لا يمكن النظر إلى الطبيب على أنه

(١) المسرحية ، ص ٥٩ (مجموعة الكتاب القضى) .

(٢) المسرحية ، ص ١١ .

مجرم حقيقى ، بل هو أبعد ما يكون عن الإجرام :
«... أنت لست مجرماً... لست مجرماً حقيقياً... أنت طيب
مناز وعالم نابغ أوقعته المقادير فى ظروف سيئة . أنت فى نظرى تنطوى على
إنسانية طيبة» (١) .

والمعنى المباشر لهذا الموقف وهذا الكلام هو أن الحكم بإعدام الطبيب
كان ينطوى على حكم بإعدام هذه الإنسانية الطيبة التى ينطوى عليها الطبيب ،
والتي تمثل حقيقة وجوده . والقضاء بعد هذا راضى الضمير ، لأنه طبق
القانون العام ، وخلص المجتمع — من وجهة نظره — من شخص شرير .
لقد انتصر المجتمع على الفرد من خلال القانون . واستطاع أن يفرض
عليه حكمه . وحق فرض الحكم من جانب المجتمع على الفرد حق ثابت .
بخاصة إذا كان الحكم تقريراً لحيز عام . أما الفرد فيبدو أنه لا يتمتع بهذا
الحق . « حق الحكم على المجتمع ، حتى عندما تتشابه الجريمة من جانب
الفرد والجماعة .

وقد حكمت المحكمة على الطبيب بالإعدام لأنه قاتل ، ثم جاءت الهيئة
العلمية تستغل الموقف ، وبعثت الطبيب فى رحلة الصاروخ . وهذه المسألة
تحتاج إلى نظر ؛ فقد كان هدف الهيئة العلمية من ذلك لا إنقاذ الطبيب
الإنسان بل استغلال الطبيب العالم . وهى تريد أن تستغله فى كسب معلومات
تعود بالخير على سائر الناس . وقد تلوح لنا هنا نظرية « التعادلية » التى
يقول بها الحكميم نفسه ؛ فبدلاً من إعدام الطبيب المجرم نطلب منه القيام
بعمل مفيد . غير أننا نحسب أن التعادلية لا يمكن أن تتمثل تماماً فى موقفنا
هذا ، بل إن لهذا الموقف فلسفته المرتبطة بحق الفرد على الجماعة . فرحلة
الصاروخ تأتى بفائدة لا تأتى بها عملية الإعدام ؛ هذا صحيح ، غير أنه ينبغى
فى هذه الحالة أن يلقى الفرد الأمان والطمأنينة من المجتمع لقاء تكفيره عن

(١) المسرحية ، ص ٣٠

ذنبه بعمل إيجابى مثمر . وفى حالتنا هذه لانجد فى رحلة الصاروخ ما يطمئن . بل إن الهيئة العلمية نفسها كانت موقنة من هلاك من يذهب فى هذه الرحلة . وهى لم تشأ - من أجل ذلك - أن تقبل متطوعين عاديين لهذه الرحلة ؛ فقد استشعر ضمير الهيئة الجرم إزاء مثل هؤلاء المتطوعين . وفى إرسال أى شخص فى تجربة الصاروخ إذن عملية تنطوى على جريمة . وبغض النظر عن أن الطبيب قد كان استحق الإعدام (فى نظر المحكمة) فإن إرساله فى هذه الرحلة يعد استغلالا غير كريم للوقوف ، بل إنه ما يزال جريمة كذلك ، لأنه يحمل معنى التثيل . فالهيئة هنا ترتكب بعلمها هذا نفس الجريمة التى عوقب عليها الطبيب بالإعدام ، وهى أنها فى سبيل مصلحة عامة اعتدت على سلامة الفرد وعرضته لخطر محقق . ومع ذلك فلا يملك الطبيب هنا سوى أن يسخر من هذا التناقض :

« السجين : ... بالنسبة إلى مثل ... الهيئات العلمية والجهات الرسمية مرتاحة الضمير !

المندوب : دون شك !

السجين : هذا شئ يسرنى ... لقد أرحت ضمير القضاء ، وهانذا أريح ضمير الهيئات العلمية والجهات الرسمية^(١) . »

فالجريمة واحدة ، من حيث ذوافعها ونتيجتها ، غير أن المجتمع يحاسبه عليها ، ولا يملك هو أن يحاسب المجتمع .

* * *

وماذا كان يعنى حكم الإعدام ، سواء بالنسبة للطبيب أو المهندس ؟ لم يكن يعنى مجرد التخلص من شخصين وإنما هو قتل للإنسانية فيهما . فموت الإنسانية فيهما هو القضاء الحقيقى عليهما . لذلك لم يكن إعدامهما ليحقق

(١) المسرحية ص ٣٧ .

هذه الغاية :- لأن الموت ليس هو نهاية حياة الإنسان ، بل هو صورة من صور هذه الحياة . ولهذا ، ولما كان كلا الطبيب والمهندس قد تحرك في جريمتهم بدافع إنساني ، فقد كان العقاب الحقيقي هو اجتثاث هذا المعنى الإنساني الذي يستندان إليه في الدفاع عن نفسيهما . ولما كان إعدامهما — أى موتهما — ليس هو الوسيلة التي تحقق ذلك فقد كان لابد من العدول عنها إلى وسيلة أنجح . ومن هنا كانت التحول إلى فكرة الصاروخ . فرحلة الصاروخ استطاعت أن تحقق هذه الغاية ، فتعريها من إنسانيتها وكل ما يتبع هذه الإنسانية من أعمال ومواقف ومشاعر :

السجين الثاني : . . . لانستطيع هنا أن نسقط ولا أن نرتفع . . . وهذا ما قلت لك . . . هل فهمت ؟ لاسقوط ولا ارتفاع . . . لا جريمة ولا قانون . . . ولا شر ولا خير . . . ولا رذيلة ولا فضيلة . . . هل تفهم معنى هذا ؟

السجين الأول : لاتحاول أن تدخل في نفسى الشكوك . . . وتجعلنى أعتقد أنى لم أعد إنساناً .

السجين الثانى : إنك لم تعد إنساناً . . . الإنسان فيما قد تركناه في الأرض . . . لأن الإنسان هو ابن الأرض . . . (١) الخ

فالصفات الإنسانية لا يمكن أن تتمثل إلا على الأرض . والإنسان لا يكون إنساناً إلا حين يعيش بين الناس . وهنا تختلف وجهتا نظر السجينين ؛ فالمهندس يرى أنهما في الصاروخ ، وقد انقطعت صلاتهما بالأرض تماماً ، قد فقدتا صفاتهما الآدمية . وكأنه يرى أن هذه الصفات أشياء تكتسب في البيئة الاجتماعية . ويدلل على ذلك بأنه لو قتل زميله في الصاروخ فلن تكون هناك جريمة ، ولن يكون حكم . أما الطبيب فيرى

أن الصفات الإنسانية أشياء صادرة عن ذات الإنسان ، وأنها تبقى معه حيث كان ، لا تزول ولا تمحى . ويرد على حجة المهندس بقوله : « بالطبع لن يكون فى ذلك جريمة ، لأنه لا يوجد هنا قانون . . . كل هذا أوافقك عليه . . . ولكنك عندما تقتلنى وترانى بمدداً أمامك بلا حراك ، هل ترى أنك أتيت فعلاً جميلاً أو قبيحاً ؟ . . . هذا هو الذى يحدد موقفنا الإنسانى ، لا وصف الجريمة . ولا وجود القانون . : شعورك . . ماذا سيكون شعورك بعد أن تقتلنى ؟ »^(١)

وهكذا يقرر الطبيب المقياس الذى يحدد موقفنا الإنسانى ؛ إنه الحكم النابع من شعورنا الجمالى ، لا الحكم الذى يقرره الآخرون . وفى هذا المعنى صدى لفكرة أن الإنسان هو الذى يملك الحكم الحقيقى على الأشياء لأن الحقيقة تنبع من شعوره . والحقيقة الشعورية ألصق بالإنسان وأكثر ثباتاً من أية حقيقة أخرى ، الإنسان عند الطبيب هو الحقيقة ، وشعوره هو مقياس الأشياء . وهذا الشعور يعرفه الإنسان على الأرض ، ويعرفه خارج الأرض كذلك . فما من قوة تستطيع — كما يقول الطبيب — أن تلغى من نفس الإنسان حق الحكم على الأشخاص والأشياء .

وتتحقق هذه الفكرة عملياً عندما يعلن الطبيب للمهندس عن احتقاره له لجرائمه التى ارتكبها فيغضب المهندس منه . ولا معنى للغضب هنا إذا لم يكن لهذا الحكم الذى هو بلورة لشعور الطبيب إزاءه أثره فى نفسه . وهنا يعود الطبيب إلى تقرير الحقيقة وتأكيدها بقوله : « حقاً ، مازلنا وسط هذا الفراغ الكونى نأثر بالسكينة المهيبة ، ونخشى الحقيقة الشائنة . . . »^(٢) وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إنهما مازالا فى ذلك الفراغ يعترفان للحقيقة الشعورية بقيمتها . مازالا يتأثران بالحكم الذى يحمل هذه الحقيقة .

غير أن تمسك الطبيب بهذه الحقيقة ما يثبت أن بهر ياستعدان خطير ،
وذلك في أثناء الإقامة على الكوكب المعدني . لقد أثبتت له الحياة على هذا
الكوكب أنها تنفي إنسانيته وتلغيها ، وذلك بأن تلغى كل النوازع الحيوية
فيه ، فتقتل فيه الرغبة والإرادة والحاجة ، وتقتل معها حرية في أن يريد
ويعمل ، وتجعل منه مجرد كائن ، مجرد شيء . . . وهذا يعود للمهندس ليقول
له : « . . . إننا لم نعد بشراً . . . أفاقم ؟ لم نعد عن البشر . . . نحن مجرد
جهاز يشحن بالكهرباء . . . يملأ بالحياة . . . ولكنه عاجز عن أن يحدث
من حوله حياة » (١) .

لقد انتفت في ذلك الكوكب كل مشاعرهما الإنسانية ، كما فقدنا أبرز
المشخصات الإنسانية . فقدنا أولاً الشعور بالزمن :
السجين الثاني : . . . لم يبق لنا حاضر ولا مستقبل !
السجين الأول : (في قلبي) لا تقل ذلك !
السجين الثاني : بل هو الواقع يا صديق ! . . . ما هو حاضرنا اليوم ؟
وما مستقبلنا غداً ؟

السجين الأول (مفكراً) اليوم ؟ الغد ؟
السجين الثاني : أرايت ؟ كلمتان لا معنى لهما هنا . . . لأنه لا توجد هنا
حوادث . . . لا يحدث هنا شيء . . . ولن يحدث . . .
كما قلت أنت : لا جوع ولا طعام ولا عمل ولا نوم
ولا راحة ولا مرض ولا شفاء . . . لا شيء من هذا
يحدث . . . وحيث لا حوادث فلا وقت ، لأن الحوادث
هي التي تصنع الوقت . . . » (٢) .

وفقدنا ثانياً صفة الموت ؛ فالموت ظاهرة إنسانية من الطراز الأول .

(١) المسرحية ص ١١١ .

(٢) المسرحية ص ١٠٥ .

وشعور الإنسان به له أثر كبير في تكيف حياته وكيانه ، بل إنه يمكن أن يعد جزءاً مكملًا للحياة . غير أن الحياة على الكوكب المعدني كانت حياة أبدية لا تعرف نهاية ولا موتاً . وقد سر السجينان أول الأمر حين اكتشفا هذه الصفة في عالمهما الجديد :

« السجين الأول : . . . لن نعرف الموت أبداً فوق هذا الكوكب !
السجين الثاني : . . . حكموا علينا في الأرض بالإعدام ، وقادونا إلى الموت ، وإذا نحن نعيش دائماً ، إلى الأبد ! أما هم على الأرض فسوف يموتون جميعاً ! » (١) .

ثم ما يلبث الواقع بقسوته أن يتكشف لهما :
« السجين الثاني : . . . إتنا هنا في سجن من نوع مخيف ، سجن أبدى ، لن نخلص منه حتى ولا بالموت !

السجين الأول : لن نموت !
السجين الثاني : إنك تلفظها الآن بنبرة الفزع ! » (٢) .
لقد أدرك خطورة هذه الحقيقة ففزع منها ، فزع من الحياة الأبدية الخالدة ، ووجد فيها قضاء على طبيعتهما البشرية ، وصار يبحث عن طريقة للموت والحصول عليه هو وأملهما الوحيد .
« السجين الثاني : . . . هنا السجن الحقيقي ، لا ذلك الذي كنا فيه على الأرض . هناك على الأقل كنا ننتظر شيئاً : « الموت » .
كان هناك بعد ، كان هناك غد ، ولكننا هنا في هذا السجن الفظيع الأبدى لا نستطيع أن ننتظر شيئاً .

(١) المسرحية ص ٩٢

(٢) المسرحية ص ١١٤ وكير كجورد يسمى هذه الحالة « الأسى لعدم القدرة على الموت »
أنظر — Doris Falk : Eugene O'Neill, p. 62

نتنظر ماذا ؟ كلمة «نتنظر» ألغيت هي الأخرى
من قاموسنا !

.....

السجين الأول : نتنظر ؟ فطبع حقا ... إلغاء هذه الكلمة هو إلغاء
لسكل بشرتنا .
السجين الثانى : أريد أن أموت !
السجين الأول : وأين هو الموت ، ؟^(١) .

وهكذا يفقد السجينان شعورهما بالزمن ، كما يفقدان شعورهما بالموت ،
ويصيران فى غير حاجة إلى القيام بأى حركة ، كالجليل المعدنى سواء بسواء .
لقد انتقلا بذلك من صفة الحيوية إلى صفة الجماد أو إلى صفة الآلية .
لم يعودا فى حاجة إلى تلك الحيوية الذاتية autonome التى تنبع من صميمها ،
بل صارت كل حيويتهما قائمة على تبادل التأثير والتأثير الخارجيين ، شأن
« الأشياء » ومعنى هذا انهما فقدوا مشخصاتهما الإنسانية .

ومع فقدان الشعور بالزمن والشعور بالموت فقد السجينان حريتهما .
إنهما لم تعد لهما مطالب ولا حاجات ، ولكن أليس فى هذا قضاء على
حريتهما . ؟ وما معنى أن يكون الإنسان بغير حرية ؟ وما معنى أن يكون
الإنسان حرآ ؟ ، الحرية هى أن نحتاج ونعمل ونحدث شيئاً ونتج شيئاً . هى
أن نؤثر فى غيرنا وفى الحياة التى حولنا . الحرية هى الإنسانية ،^(٢)

إن صورة السكالم التى تبدو عليها تلك الحياة ، حيث لا يحتاج فيها
الإنسان إلى شىء ، وحيث لا يعمل شيئاً ، هذه الصورة تبدو غير إنسانية :
«السجين الأول : (متأملاً) عجباً لنا ! عندما كنا على الأرض كنا نتمنى

(١) المسرحية ص ٢١٧ .

(٢) المسرحية ص ١١٥ .

إلغاء الجوع والتعب والمرض .. وكان هذا هو السكّال الإنسانى الذى نحلم به ... وبها نحن هنا فى الشعب والراحة والصحة الأبدية ... فإذا نحن فى عجز من نوع آخر !

السجين الثانى : نجح عن عمل شىء يشعرنا بالحياة ... (١) .
فالحياة الإنسانية صورة ناقصة تتحرك دائماً نحو السكّال ، وهى تحقق دائماً الكثير الجديد دون أن تنتهى عند غاية تكف عندها عن الحركة .
أوكيا يقول « هيز » عن الحياة إنها « رغبة دائمة لا تهدأ لا كنسب المزيدين القوة بعد القوة ، ولا تكف إلا بالموت ، مادام الإنسان لا يستطيع أن يؤكد القدرة على الحياة الطيبة ... دون أن يتطلب المزيد » (٢) . وبسبب هذه الرغبة المتجددة يعمل الانسان ، وحين يعمل الانسان يختار ما يعمل ، وفى ذلك تمل حريته . فخاصية الحياة الانسانية النقص ، لكنها هى الشكل الذى يحقق فيه الانسان حريته . « نعم ... الانسانية هى النقص ، ولكنها الحرية » (٣) .

طبيعة الحياة الإنسانية إذن أن يصنعها الإنسان ، لا أن تصنع له .
والإنسان إنما يحقق نفسه بصنع هذه الحياة ، وبغير ذلك تفقد الحياة معناها الإنسانى .

ونذكر هنا الحكاية الصينية القديمة فى شأن الرجل الذى كان فى الجحيم على وشك أن يعاد إلى الحياة ، فقال للبلك المكلف بإعادة الحياة : « إذا كنت تريدنى أن أعود إلى الأرض على هيئة كائن بشرى فإننى لن أعود إلا وفقاً لشروط خاصة » . فسأله الملك : « وما شروطك ؟ » فأجابه الرجل : « يجب أن أولد

(١) المسرحية ص ١١١ .

(٢) Wayer : Political Thought, P. 52

(٣) المسرحية ص ١١٥ .

لوزير في مجلس السيادة ، وأن أكون أبا لعالم من علماء المستقبل يكون ترتيبه الأول في كل ما يجتاز من امتحانات . ويجب أن أملك عشرة آلاف فدان من الأرض تحيط ببيتي ، فيها برك للسماك ، وفيها فواكه من كل نوع ، أن تكون لي زوجة جميلة وجوار فانتات ، وأن يكن جميعاً لطيفات حبيبات إلى نفسي ، وأن تكون لدى حجرات مملئة حتى السقوف بالذهب واللازلي ، ومخازن تحت الأرض مملوءة بالحبوب ، ومناديق تغص بالأموال . وأن أكون أنا نفسي عضواً كبيراً في مجلس النواب ، أو دوقاً في المرتبة الأولى ، وأن أستمتع بالاحترام والنجاح ، وأن أعيش حتى أبلغ من السن مائة عام . فأجابه الملك المكلف بإعادته إلى الحياة : « لو كان على الأرض كل هذه الأشياء مجتمعة لذهبت أنا إلى الحياة بنفسى ولم أمنحك ا ، (١) » .

والمرئ في هذه الحكاية واضح : فهي ترمى إلى نفس المعنى الذي أراد الحكميم أن يقرره ، وهو أن الحياة الإنسانية لا تعرف الكمال ، وأن الإنسان لم يأت الحياة إلا ليصنعها ، إلا ليعمل فيها ويكد ويعرق . والعمل لا يأتي إلا مع الحاجة إليه ، ومع العمل يأتي الأمل .

لقد فقد السجينان فوق الكوكب المعدنى كل مشخصات الحياة الإنسانية نتيجة للحياة الآلية التي تتمثل فوق ذلك الكوكب ، وتقررت لديهما هذه الحقيقة . ولذلك فقد حاولا أن يخرجوا من ربة تلك الآلية ، وأن يستعيدا بعض إنسانيتهما ، بأن يصنعا شيئاً ، أى شيء . ولم يجدا ما يصنعان . وحاولا أن ينتحرا ، ففي ذلك أيضاً تحقيق على نحو ما لإنسانيتهما ، غير أنهما لم يوفقا إلى ذلك . وأخيراً كان هناك منقذ وحيد ، لم يفقدها ضمن ما فقدنا من مظاهر الإنسانية ، وهو العقل .

« السجين الثاني : ... وهذا العقل يرفض أن يبقى ساكناً لوقت طويل .

السجين الأول : إذن فليفكر هذا العقل لنا في شيء نعمله ،^(١) .

.

السجين الأول : . . . يجب أن يحتفظ كل منا هنا بعقله سليماً . هذا أمر ضرورى .

السجين الثانى : وما فائدة العقل ، إذا لم يكن فى مقدوره أن يحدث شيئاً أو ينتج شيئاً ؟^(٢) .

فكان لا بد إذن من استخدام العقل والاستفادة منه فى الخروج من الحياة الآلية إلى حياة الإنسان . ألم يكن العقل هو المميز الأول للإنسان ، وهو الذى انعكس على العالم فأخرجه من صورته قبل العقلية إلى الصورة العقلية الإنسانية التى هو عليها ؟ وإذن فقد صار العقل هو المخرج الوحيد الذى يمكن أن ينقذهما من تلك الحياة الآلية ، والذى يخلق لهما مجالاً للعمل الذى تبرز خلاله صفاتهما الإنسانية ، فيحققان بذلك وجودهما الإنسانى .

وهكذا نجد الحكيم يجعل الخلاص على يد العقل ، بعد أن فقد السجينان كل مشخصاتهما الإنسانية ، وصارا كآلة الجامدة . ويكسب العقل الجولة ، فيكشف للسجينين عن مجال للعمل يخرجان به من سجنهما الأبدى ، حين تبرز فى رأس الطبيب فكرة محاولة لإصلاح الصاروخ ..

* * *

هذا الامتحان الذى امتحنت به نظرية الطبيب فى أن المشخصات الإنسانية خصائص جوهرية فى ذات الإنسان وليست صفات تكسب من الخارج — قد أثبت أن العقل هو أصل كل تلك الخصائص ؛ فهو الذى يجعل للأشياء معنى ، وهو الذى يخلق للإنسان مجالاً للعمل ، وهو الذى

يدفعه لأن يصنع الحياة . العقل عند الحكيم هو جماع الغرائز الإنسانية ، وبغيره لم يكن فى استطاعة السجينين النجاة .

لقد وقع السجينان على كوكب تسير فيه الحياة سيراً آلياً ، حتى صارا هما جزءين جامدين كسائر أجزاء تلك الآلة ، لكنهما لم يستسلبا لهذه الحياة . كان المهندس قد فقد كل أمل فى النجاة بأية وسيلة وإن تكن هذه الوسيلة هى الموت ، وكاد يستسلم لحياة آلية أبدية . غير أن الطبيب لم يفقد الأمل ، بل ظل يبحث عن نفسه وسط هذا الخصم من الآلية ، ووجد الشخصيات الإنسانية التى كان يعتز بها تنهار أمامه واحدة بعد الأخرى ، غير أنه ظل يقاوم ، وظل يبحث عن منفذ . وحين ضاقت به الخيل فكّر فى أن يشغل وقته بأن يعيش فى الماضى ، فى تلك الصور الجميلة التى يستطيع أن يستعيد ذكرها فتلوح أمام عينيه على النحو الذى تخطر به فى رأسه . غير أن هذه الوسيلة ما كانت لتففع : فالذاكرة تضعف ، وسرعان ما تبهت الصور وتفقد وضوحها . ثم إن المهندس لم تكن له ذكريات جميلة كالطبيب يستطيع أن يعيش فيها . وهو يرى أن من التعاسة أن يعيش الإنسان على هذه الذكريات . وقد فكر الطبيب فى ممارسة الفن ، غير أن هذا الحل لم يكن ليلاً عليهما الحياة ؛ لأن الفن لا بد له من جمهور . الفن ظاهرة اجتماعية ، وبغير الجمهور لا يستطيع الفنان أن يبدع . الفن تحقيق من الإنسان لذاته فى المجتمع ، وأين منهما ذلك المجتمع ؟ ثم إن المهندس كانت له ميول عملية لا فنية . كان على الأرض يهوى إصلاح أجهزة الراديو ، فماذا يستطيع إذن أن يصنع ؟

لقد أغلقت « الآلية » كل الأبواب فى وجههما فلم يجد منفذاً للتغلب عليها . لقد قتلت فيهما الإحساس بالمستقبل لأنها قتلت فيهما الإحساس بالزمن كله ، و قتلت فيهما الشعور بالموت وما يستتبع هذا الشعور من آثار

حيوية ، وقتلت فيهما الشعور بالحرية لأنها أغلقت في وجهيهما كل باب للعمل . وهكذا كانت الآلية حرباً على إنسانيتهما . ولم يستطع أن يتصدى لهذه الآلية سوى «العقل» ، فيتغلب عليها آخر الأمر ، ويخلق للسجينين نجالا للعمل هو إصلاح الصاروخ . ويتيح لهما بذلك استرداد كل ما سلبته الآلية من مشخصات إنسانيتهما .

ولو أننا نظرنا إلى رحلة الصاروخ وقصة الكوكب المعدنى على أنها فى مجملها تحمل دلالة رمزية — وهو ما يجب علينا أن نصنعه — لكان الأمر فيهما تجسيميا للصراع بين الآلية والعقل . وكذلك كان نبي السجينين إلى ذلك الكوكب محاولة صالحة لإعدام إنسانيتهما .

ولو تمثلت صورة الحياة الآلية تلك على الأرض وبين الناس لتحقيق للمجتمع كل ما يصبو إليه من حربه الأبدية مع الفرد ؛ فالمجتمع الآلى لا يمكن إلا أن يكون حرباً على الإنسان . وهذه الحقيقة هى التى أكدها الحكيم فى الفصل الرابع والآخر من مسرحيته . فقد تصور الحكيم الحياة وقد تطورت بها العلوم تطوراً فائقاً حتى قربت بها من الآلية ، وأصبح موقف « الإنسان » فيها ضعيفاً مزعزعا ، لا يظفر من الأغلبية صاحبة السلطان إلا بالسخرية والتهديد . تصور مشكلة الجوع وقد حلها العلم بوسائله الخاصة فجعل الطعام من الوفرة بحيث يزيد على القدر الذى يحتاج إليه الناس ؛ وتصور مشكلة البطالة التى نتجت عن إحلال الآليات محل الإنسان حتى لم يعد هناك مجال للعمل الإنسانى أمام الناس . كان الإنسان القديم يعمل ليجد حاجته ، أما الإنسان الجديد فقد صار يجد حاجاته دون عمل^(١) ؛ وكذلك تصور الحكيم كيف تتهاوى فى هذا المجتمع الآلى كل المثالب المرتبطة بالعاطفة والحب ، وكل التقاليد المرتبطة بالعاطفة وبالميول

(١) انظر المسرحية ص ١٣٣ .

الجنسية . ، وكيف طالت أعمار الناس حتى بلغ عمر الشخص ثلاثمائة عام في هذا المجتمع الراكد الذي يفتقر فيه الإنسان لكل حافز . وكان من الطبيعي أن يتصور الحكيم فقهاء الناس في هذا المجتمع للحس البغالي ، ونقص الشعراء والفنانين العظام بينهم^(١) . ومن الطبيعي بعد ذلك أن يضع في هذا المجتمع ما سماه الحكيم بالحقيقة الشعورية ، وهي الحقيقة التي يعدها جوهرية .

غير أن هذه الآلية وإن عمت الحياة ، لم يتركها الحكيم تعم كل الناس وتغير كل النفوس ، بل جعل بعض النفوس — في هذا المجتمع الآلي نفسه — ما تزال في صميمها متعلقة بتلك المثل الإنسانية التي تحفظ على الإنسان إنسانيته . غير أن الفئة الحاكمة هي فئة الأغلبية ، وهي التي تعمل على تثبيت أركان ذلك المجتمع الآلي . وهاتان الفئتان في صراع وإن كان الصراع مستخفياً : فالتاس في هذا المجتمع لا يشورون بشكل ظاهر : لأنهم هم الذين انتخبوا الحكومة^(٢) . وهذه الحكومة تترك للناس رأيهم الخاص : فهذا لا شأن لها به ، ولكن الطريقة التي يعبرون بها عن هذا الرأي الخاص لا بد من معرفتها : فهذا واجبها ، حماية للناس^(٣) . ومن ثم لا تجد الفئة التي تحاول التمسك بإنسانيتها وبمثلها فرصة للسيطرة على الموقف ، لكنهم مع ذلك لا تيأس ، بل تستمر في نضالها ، يحدوها الأمل والإيمان بالإنسان :

« السجين الأول : ... إني أو من .

الشعراء : تؤمن بماذا ؟

السجين الأول : بما تقوله هي . . . الإنسان يجب أن يبقى إنساناً ! .

(٢) انظر المسرحية ص ١٦٣

(١) انظر المسرحية ص ١٤٣

(٣) انظر المسرحية ص ١٥٤

يجب أن يحتفظ دائماً بجوهر الإنسان فيه ولا ينتقل إلى مخلوق آخر^(١).

وكل ما تملكه هذه الفئة المثالية في صراعها ونضالها هو قوة الكلمة :
فالكلمة هي السلاح الوحيد إلى نفوس الآخرين، الذي لا يفقد قوته وأهميته
سهما أو غلت الحياة في الآلية . ألم تجرح كلمة الاحتقار بوجهها الطيب على
الكوكب المعدنى إلى زميله المهندس نفس هذا المهندس ؟ كذلك ما زالت
الكلمة هي السلاح الذى يحارب به أصحاب النزعة المثالية .

* * *

هذه هي صورة المجتمع الجديد حين تسيطر عليه الآلية ، وهذا هو
موقف «الإنسان» من هذا المجتمع الذى يريد أن يجعل منه فرداً (أو شيئاً)
لا إنساناً . وقد استطاع الحكيم أن يحسم الصراع بينهما منذ أن استغلت الهيمنة
العلمية السجينين فى الحصول على مزيد من المعرفة العلمية لصالح المجموع ،
إلى أن حكمت الهيمنة الحاكمة على الطبيب بالسجن فى مدينة السكون .
ولو شئنا الآن أن نعبر عن هذا الصراع فى عبارة واحدة لقلنا إنه يمثل الصراع
بين العقل والآلة ، أو - بتعبير فلسفى - بين المثال والواقع .

وهنا يلتقى الإطار الفكرى للمسرحية آخر الأمر بما انتهى إليه
الإيقاع البنائى لها كما سبق أن رأينا ؛ فقد تمثل لنا ذلك الإيقاع فى حركة
الخيال نحو الواقع ، والرمز نحو الحقيقة ، كذلك يمكننا أن نتمثل فى الإيقاع
الفكرى لهذه المسرحية حركة من العقل نحو الآلة ؛ أو من المثال
نحو الواقع .

إن نزعة الحكيم فى هذه المسرحية تتحدد بالنظرية الجمالية المثالية
فى الحكم ، تسندها النزعة العقلية . غير أنه ثبت للحكيم نفسه - كما بين فى

المسرحية^(١) - أن هذه النزعة وتلك النظرة لا يمكن التعويل عليهما وحدهما في المجتمع الحديث الذي اطردت فيه الكشوف العلمية ، وأنه لا بد من التصالح بين النظرتين الجمالية والعلمية إذا كنا ننشد نهاية لذلك الصراع المحتدم بين الإنسان والمجتمع . وقد استشرف الحكيم نفسه هذا التصالح قبل أن يكتب هذه المسرحية حين كتب مسرحية « إيزيس » ؛ فهي في جوهرها تقوم على أن الحياة المثالية وحدها ، أي حياة المبادئ والمثل العليا ، لا تستطيع الصمود أمام الواقع . وانتصار طيفون على أخيه أوزيريس ليس مجرد انتصار للشر على الخير ، وإنما دلالة الحقيقة هي انتصار الواقع على المبدأ . « إن إخفاق أوزيريس ليحمل معنى فاجعاً . إنه لظمة كبرى لكل شيء طيب على هذه الأرض . إن إخفاقه هو إخفاق للحق وللخير وللشرف . . . إخفاق لي ولك . . . ولكل من يدافع عن المثل العليا^(٢) . . . » ومن أجل ذلك كانت إيزيس أبعد بصرأ من أوزيريس في مطالبتها لابنها حوريس بملك أبيه الذي انتزعه منه طيفون . فهي لم تكتف بالتمسك بالمثل العليا وبالمبادئ التي عاش لها أوزيريس ، بل فكرت في احيائه العملية لاسترداد ذلك الحق المسلوب ، ثم بعد ذلك تأتى المبادئ . لقد رشت شيخ البلاد كيما يمد لها ولائها السبيل ، حتى إذا ما عاد حكم البلاد إلى حوريس كان عليه أن يلتزم بالمبادئ . (ونفس الاتجاه نجده في مسرحية « رزوريس » التي نشرها الأستاذ على أحمد باكثير سنة ١٩٥٩ ؛ فقد حرصت إيزيس لديه على أن ينشأ ابنها نشأة رياضية تقوى جسمه إلى جانب تربيته على مبادئ أبيه ومثالية أبيه ؛ فهو في حاجه إلى قوة جسمه في استرداد ملك أبيه ، وقوة روحه في سياسة الناس وإشاعة الخير بينهم . وعلى هذا النحو انتصرت إيزيس في صراعها ضد الظالم المغتصب .

(١) انظر المسرحية ص ١٥٤

(٢) مسرحية « إيزيس » ، نشرتها مكتبة الآداب ص ١١٧

طيفون — أوست عند با كثير — انتصرت بالحيلة وبالتدبير وبالقوة
المادية لتحقيق العدالة والخير والسعادة للناس . فالمثالية وحدها لم تنفع
لتحقيق هذه السعادة ، لالحاكم ولا للمحكوم ، لالوزير ولا للشعب ،
لأن بطش أخيه ست بالناس أفسد عليهم حياتهم . وست نفسه حين ولى
الحكم لم يحقق للناس إلا حياة التعاسة والبؤس ، إذ لم يكن مرتبطاً بأى مبدأ
أو فكرة . ومن خلال هذين الموقفين تبرز الفكرة عند الحكيم ، أو يبرز
الموقف الضرورى . ويؤكد هذا تساؤل المؤلف فى البيان الذى ألقاه
بالمسرحية : « ما هو مستقبل الإنسان ؟ هل هو فى الارتفاع إلى صفاء
الملائكة ؟ أو هو فى بقائه بشراً يكافح ليعادل المثالية والواقعية ، ويخرج
من هذا التعادل بهدف أنبل وحياة أفضل ؟ » (١) .

* * *

وهكذا ينتهى الحكيم فى مسرحيته إلى نفس النهاية التى انتهى إليها
البحث المجرد فى قضية الفرد والمجتمع فى الفصل الأول من هذا الباب ، وأعنى
بذلك التصالح المنشود بين «الفكرة» و«الواقع» . وهكذا يلتقى الفيلسوف
والأديب فى تصورهما للقضية وفى تصور حلها . وكأنى بالحكيم فى هذه
المسرحية كان يجسم قول جون ديوى : « فى الحق ليس فى هذه الدنيا
مشكلة أكثر دلالة وأعظم شأنًا من مشكلة التوفيق بين موقف العلم العملى
وموقف التقدير الجمالى التأملى . فلولوا الموقف العملى لأصبح الإنسان العوبة
فى أبدى القوى الطبيعية ، ولراح ضحية تلك القوى التى لم يستطع أن يسيطر عليها
ويسخرها لشؤنه . ودون الموقف الثانى — موقف التقدير الجمالى — قد يصبح
البشر جنساً من الوحوش الاقتصاديين يعملون دائماً على مساومة الطبيعة مساومة
قاسية لارحمة فيها ، كما يعملون كذلك على مساومة بعضهم بعضاً . لديهم

الكثير من أوقات الفراغ تملهم وتستهيم ، أو هم يستخدمونها في مظاهر جوفاء عابثة ، أو في الاندفاع وراء الشهوات واللذات .

وهذه مسألة اجتماعية وإن شئت سياسة ، شأنها في ذلك شأن غيرها من المسائل الأخلاقية . لقد سارت شعوب الغرب في طريق العلوم التجريبية ، وقطعت شوطاً كبيراً في تطبيقها وفي السيطرة على الطبيعة قيل أن يفعل الشرق ذلك . ويخيل إلى أنه ليس وهماً كله ، أن نعتقد أن المشاركة أدخلوا في عاداتهم في الحياة الكثير من العناصر التأملية والجمالية والدينية النظرية ، على حين عنى الغربيون بأن يدخلوا في عاداتهم الكثير مما هو علمي وصناعي وعمل . فهذا الفرق وغيره من الفروق التي قامت حوله هو إحدى العقبات التي قاومت في سبيل سمولة حسن التفاهم بينهما ، ومصدر من مصادر سوء التفاهم حقاً ،^(١) .

ومهما يكن تصور ديوى لسبب سوء التفاهم بين الشرق والغرب فإن التعادل المنشود الذي انتهى إليه الحكيم بين المثالية والواقعية كفيل بأن يحسن علاقة الإنسان بالمجتمع ، والشرق بالغرب ، على حد سواء .

* * *

(١) جون ديوى : تجديد في الفلسفة ، ص ٣٢١ - ٢٢٢
(م ٢٤ — تفاهم الانسان)

خاتمة وتلخيص

عرضنا في الأبواب السابقة قضية الأدب المسرحي بعامة وقضايا الإنسان فيه بخاصة . وقد استلزم ذلك وقوفنا منذ البداية عند بعض المصطلحات والمفاهيم التي تدور وتتردد كثيراً في أثناء هذا البحث ، والتي كان لا بد من تحديدها قبل المضى فيه . ولم تكن المسألة مجرد تحديد لدلالات الألفاظ بمقدار ما كانت استعراضاً لقيمة هذه الدلالات بالنسبة لقضية الأدب بعامة والأدب المسرحي بخاصة . كان لا بد لنا من تحديد مفهوم للحقيقة متميزاً عن مفهوم الواقع . وهذا التحديد والتمييز قد أفادنا كثيراً فيما بعد في توجيه الأفكار المحورية أو المواقف الإنسانية التي تمثلت في بعض المسرحيات التي عرضناها بالدراسة والتحليل .

على أننا كنا نستهدف من هذا التحديد هدفاً آخر كذلك هو شديد المساس بموضوعنا بعامة ، ويعد جوهرياً بالنسبة للتصورات الأولى أو المبررات الهامة التي جعلت موضوعنا هذا موضوعاً صالحاً للبحث . فقد قررنا منذ البداية أننا بسبيل دراسة نوع بذاته من الأدب المسرحي ، يتسم بالطابع الفلسفي . وعندئذ كان لا بد من تحديد المقصود بهذا الأدب ذي الطابع الفلسفي . ولما كانت الحقيقة هي الأصل المشترك بين هذين اللونين من النشاط الإنساني فقد صار إلزاماً علينا أن نحدد معالم تلك الحقيقة الأدبية متميزة عن الحقيقة الفلسفية من جهة ، ومشتركة معها من جهة أخرى . إنها لا تتميز عنها إلا من حيث الشكل أو الإطار الذي تخرج فيه ، وهي تشترك معها في الجوهر من حيث إن الإنسان مركزها ؛ فالفلسفة والأدب كلاهما نشاط إنساني يستهدف الوصول إلى حقيقة الحياة وجوهرها . وهذا النوع المشترك من الحقيقة بين الفلسفة والأدب هو تلك الحقيقة

الواقعة العيانية ، سواء أكانت متمثلة في الطبيعة (الموضوع) أم في النفس (الذات) . فالعمل الأدبي محاولة لتفسير هذا الواقع الطبيعي أو النفسى وإضفاء القيمة عليه ، كما هو شأن الفلاسفة .

غير أن موضوعنا لا يرتبط بالأدب الفلسفى بعامة بل بنوع معين منه هو الأدب المسرحى الفلسفى أو المسرحيات الفلسفية التى تتناول قضايا الإنسان الكبرى . ومن ثم كان لابد من مناقشة المشكلات التى تنشأ عادة حول النظر إلى طبيعة العمل المسرحى ومدى ارتباطه بالحياة من جهة . وضرورة تأديته على المسرح من جهة أخرى ؛ الأمر الذى يقف عقبة فى سبيل إقامة بناء من أدب المسرحى الذى يصلح للقراءة كسائر الأنواع الأدبية الأخرى صلاحيته للتمثيل . وبالنظر فى نشأة الفن المسرحى وتطوره تبين لنا أنه قد صار من الممكن ومن المقبول كذلك فى عصرنا الحاضر أن ننظر إلى العمل الأدبى المسرحى على أنه صالح للقراءة والتمثيل معاً . غير أن صلاحيته للقراءة لا تجعل منه مؤلفاً فلسفياً ، إنما هى محاولة لتعميق الحياة والكشف عن جوهرها أو حقيقةها . غير أن هذه الحقيقة لا تخرج فى صورة التقرير كما هو شأن التأليف الفلسفى ، وإنما هى ما تزال ترتبط بالإطار الفنى المسرحى الخاص وبكل مقتضياته . ومن أجل ذلك لم نستطع فى أى وقت النظر إلى محاورات أفلاطون على أنها أعمال فنية مسرحية ، لأن الحوار فيها هو مجرد وسيلة لبسط الأفكار فى صورة مجردة مستقلة عن الأبعاد الزمانية والمكانية للوقوف وللشخص المتحاورة . أما المسرحية فالفكرة فيها تتراعى شيئاً فشيئاً من خلال ما يدور فيها من صراع ، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع . فليست الفكرة فى ذاتها هى الغاية ، بل الفكرة حاصلة بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضات . ومن ثم تتداخل الفكرة والإطار المسرحى الذى ظهرت فيه ، فإذا هى تتمثل أطرافاً حية مختلفة الأنزجة والمشارب ، مختلفة الارادات والمواقف

وهى بعد أطراف تتجاذب وتتباعد ويعتريها كل ما يعتري الحياة . أما الأفكار الجزئية التى تصادفنا من وقت لآخر فى هذا النوع من المسرحيات فهى أفكار تنسب أولاً وقبل كل شىء إلى شخوصها وإلى الظروف أو المواقف الخاصة التى أوحى إلى هؤلاء الشخوص بها . وهى بعد ذلك لا تمثل الفكرة الرئيسية الشاملة ؛ لأن هذه الفكرة الشاملة هى المسرحية ذاتها . إنها مجرد جزئيات تساعد تلك الفكرة على البروز شيئاً فشيئاً . حتى شخوص المسرحية أنفسهم يمكننا النظر إليهم على أنهم أجزاء مختلفة من تلك الفكرة الكلية لا على أنهم مجرد أدوات لنقل هذه الفكرة كما هو الشأن فى محاورات أفلاطون أو غيره من الفلاسفة .

فالمسرحيات الفلسفية محاولة لتجسيم نوع من التفكير الجاد فى حقيقة الحياة كما تتمثل من خلال التجربة فى الإطار الدرامى لا فى الصورة المجردة .

وقد كان لزاماً علينا ، ونحن بسبيل دراسة الأعمال المسرحية ذوات الطابع الفلسفى فى أدبنا المعاصر ، التى تتناول القضايا العامة فى حياة الإنسان ، أن نتعرض لقضية اختفاء هذا النوع الأدبى من أدبنا العربى القديم . وقد عرضنا لكل ما يقدم فى هذا المضمار من أسباب لتأخر الفن المسرحى فى أدبنا حتى العصر الحديث . غير أننا رأينا أن نضيف إليها تفسيراً جديداً من زاوية الدلالة الفكرية للعمل المسرحى . فالفعل المسرحى لا يمكن أن ينمض إلا على دعامين من التفكير والتعبير لهما طابع خاص . لا بد أن يكون الفكر ذاته حين يتمثل للؤلؤ مشبعاً بالجواهر الدرامى ، أى بالنظر إلى الأشياء فى الحياة من حيث هى عناصر فى تجاذب مستمر وحركة دائمة . ولا بد أن ينفذ هذا الفكر إلى جوهر الحياة أو إلى مأساة الحياة . وبعد ذلك تأتى مواضع التعبير والشكل الذى يفرضه هذا اللون من التفكير نفسه . ومن ثم فقد عرّونا فقدان الأدب المسرحى لدينا قديماً إلى فقدان الحس المأساوى بالحياة . ونحن فى ذلك

لا نصدر عن مجرد تخمين أو تفكير مجرد ، بل قدما أدلتنا من تحليل بعض الشعر القديم (الذى لم يستطع أن يكون دراميساً وكان دائماً غنائياً) ، وكذلك بعض المواقف من الحياة الجاهلية التى كانت مواقف درامية من الطراز الأول ، استغلت مواقف مماثلة لها فى إنتاج عدد لا يحصى من المسرحيات عند الإغريق ، ولم تجد الشاعر الذى يستغلها فى أى عمل درامى عند العرب .

أما ظروف عصرنا الحاضر فقد كانت أكثر موثقة من غيرها فى أى عصر مضى لظهور هذا النوع الأدبى - أعنى الأدب المسرحى . فقد خرج الشاعر أو الكاتب من حدود ذاته الضيقة وانفعالاته السريعة ومشاعره العابرة إزاء وقائع الحياة إلى أفق إنسانى أرحب ، فانسع نطاق حسه وتجربته حتى شمل عصره فى مجمله ، فتمثلت فى نفسه أزمته مرتبطة بأزمة الآخرين فى وطنه خاصة وفى الوطن الإنسانى عامة . وكانت هذه الأزمة الموحدة الواسعة النطاق والعميقة الجذور هى الشرارة الأولى التى انطلق منها التفكير والتعبير الدرامى معاً .

* * *

ولذا نحن نظرننا إلى الأصل الجوهرى فى الأعمال الدرامية وهو الصراع وجدنا الإنسان دائماً أحد طرفى الصراع . وقد يكون هو ذاته محور هذا الصراع . والمسألة لا تعدو تصور قيام عالم خارجى يناجز الإنسان وعالم داخلى قائم فى نفس الإنسان ، وعندئذ تكون مناخزة الإنسان لنفسه . والعصور القديمة أميل إلى التصور الأول ، ومن هنا كان على « أوديب » عند سوفوكليس أن يخوض غمار صراع عنيف بينه وبين القوى الإلهية أو آلهة « أولمب » ، وكان على « فارست » أن يناجز الشيطان من حيث هو روح مائل خارج ذاته وله كيانه المستقل . أما العصور الحديثة والعصر

الحاضر بخاصة فأتميل إلى نقل قضية الصراع كلها إلى ذات الإنسان حين يكون الطرف الآخر له تلك الطبيعة الفردية كالألهة أو الشيطان. وقد ساعد على ذلك التصور الدراسات النفسية التحليلية التي كشفت في ذات الإنسان نفسه عن أكثر من مستوى ، كل مستوى له صفاته وطبيعته ورغباته ومنطقه . ومن ثم لم يكن الصراع في أى صورة من صورهِ إلا صراعاً بين مستويين من هذه المستويات هما مستوى الشعور والشعور الباطن .

ولقد خرجت قضية أوديب عند سوفوكليس لتؤكد أن الآلهة النصر النهائي على الإنسان في أى صراع يخوضه معها . ولم يجد المؤلف الإغريق الوثني حرجاً في أن يدير الصراع بين الآلهة وفرد من البشر ، أما المؤلف العربي المسلم فعقيدته تحول دون هذا التصور ؛ فقد أظهر سوفوكليس الآلهة في صور تحمل إلى جانب عناصر الألوهية فيها عناصر إنسانية ؛ فهي تغضب وتثور وتحقق وتحقد ، وكأنها في عداوة مع الإنسان . ألم يكن تدمير كل قصة أوديب من صنعهم ؟ إنهم قد دبوا الشر لذن هذا الإنسان وعذبوه أكبر العذاب ، ولقد كان ساعدهم الأيمن في ذلك الكهنة ، أولئك الذين يأترون بأوامرهم وينفذون رغباتهم . والفكر الإسلامي لا يقبل هذه الصورة ؛ لأنها تصطدم مباشرة بالعقيدة الدينية ؛ ومن ثم كان لابد من التحوير في إطار الأسطورة القديم حتى يستطيع كاتبنا العربي أن يتحرك بالفكر دون أن يصطدم بالعقيدة ؛ ولهذا نقل توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير الصراع من صورته القديمة (أى الصراع بين الإنسان والآلهة) إلى صورة جديدة هي صورة الصراع بين الإنسان والكهنة ؛ فالله عندهما — وكما هو في العقيدة — كامل عادل يدبر لعباده الخير ولا يريد بهم الشر .

إن أوديب سوفوكليس يؤكد الجبرية الإغريقية في فترة من الفترات . ولما كان مؤلفنا قد استبعد فكرة الصراع بين الإنسان والإله فإنهما قد

أناها لنفسيهما الفرصة للتخلص من تلك الجبرية التي طغت على الفكر الإسلامي أو على المسلمين زمناً طويلاً فشلت حياتهم وتدهورت بهم عصوراً . لقد انبعثت أصوات المصلحين الدينيين في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن تدعو إلى تطهير العقول والنفوس من الآفات والخرافات والأوهام التي علقّت بها ، وتنفض عن الإنسان ثوب العبودية الذي أبلى جسمه ونفسه معاً ؛ وقد تركزت هذه الحملة ضد الشعوذة باسم الدين ، ورفضت مبدأ الجبرية على النحو الذي استقر عليه في نفوس الناس ، العامة منهم وغير العامة ؛ وقد كان ذلك معلماً واضحاً من معالم تطور الفكر الإسلامي في العصر الحديث ؛ إذ فتح ذلك الباب للنفوس كي تتحرر وتنطلق في الحياة تمارس حقها فيها فتختار وتميز وتعمل وتتحمل بعد ذلك المسؤولية . ولم تنفصل هذه الحركة الإصلاحية عن النهضة السياسية الحديثة (إذ أن الشعب كان في أمس الحاجة لأن يمارس حريته ، فيحرر نفسه بعد ذلك من الحكم الأتراك ، ثم من المحتلين الأجانب) . ولذلك لم يكن غريباً — بل كان من الطبيعي — أن نجد الحكيم وبا كثير يحرصان على أن يمنحا أوديب حريته في أن يختار وأن يصنع ما يختار . فالإنسان عندهما مريد مختار ، والسما قبل كل شيء عادلة فيما تضع حول هذه الإرادة الحرة من إطار .

ولما كان الصراع بين الإنسان والآلهة قد انتفى من الفكر الحديث فقد حور الحكيم هذا الصراع بحيث جعله بين الحقيقة والواقع . وهي عملية تجريديه استطاع أن يتحاشى بها النزعة الوثنية القديمة من جهة ، كما أنه لم يشأ أن يتورط في جعل الإله ذاته كامناً في الإنسان نفسه كما صنع أندريه جيد ، في أوديبه ، من جهة أخرى . أما الصراع بين الحقيقة والواقع فصراع شاء به الحكيم أن يشخص مأساتنا الخاصة في إطار فكري عصرى لا يصطدم بالعقيدة اصطداماً حاداً من جهة ، وهو كذلك لا يجافي التفكير

العصرى من جهة أخرى . ولقد ظل أوديب يبحث عن هذه الحقيقة ، وأتعب نفسه في البحث عنها ، غير منتبه إلى واقعه وحاضره . ولقد كان في بحثه هذا ضياعه وهلاكه . وهي نعمة تتكرر وتتأكد عند الحكيم مرة بعد مرة ، حتى ليخيل للإنسان أن المحور الأساسى للعمل المسرحى عنده هو فى تشخيص هذا الصراع بين الحقيقة والواقع .

أهل الكهف حين خرجوا من كهفهم كانوا يبحثون عن حقيقتهم . ومن هنا لم تتوتر العلاقة بينهم وبين الواقع ، ولم يستطيعوا نتيجة لذلك أن يستمروا فى تلك الحياة الجديدة . ، وعادوا بحقيقتهم إلى الكهف ، معلنين انتصار الحياة الزمنية عليهم . وشهريار قد ظل الليالى مسحوراً بالحقيقة التى عرفها سندباد ، وحاول أن يخرج من إطار المكان المحدود إلى الأفق غير المحدود ، أفق التفكير الصرف والحقائق الصرف ، لكنه لم يظفر آخر الأمر يسوى الضياع ، معلنا انتصار الحياة المكانية على حقيقة سندباد تلك . فأهل الكهف وشهريار مثال للحقيقة غير المحدودة حين تصطدم بالحقيقة الواقعة . أما بجماليون فقد حاول أن يجعل لتلك الحقيقة وجوداً وكياناً ملموساً حين أبدع تمثال جالاتيا . فقد كان هذا التمثال ينطق بمقدرة الإنسان على خلق صور ت تمتع بجمال أبدى . أما من أين جاء هذا الجمال الأبدى فمن عالم المثل . استطاع بجماليون أن يحلق بعيداً عن الأرض وعن الحياة ، وأن يتخير من عالم الكمال كل ما يضمن لمخلوقه البقاء والخلود . غير أن الحياة بمحدوديتها وبما فيها من نقص وسخف وتشويه نتيجة هذه المحدودية كانت أكثر قوة وجلداً فيما نشأ من صراع بين الفن والحياة الفانية . لقد انتصرت الحقيقة الواقعة آخر الأمر ، تلك الحقيقة المائلة لجماليون فى جالاتيا الزوجة ، التى تضطرم بها عواطفه وأهواؤه ونزعاته .

وفى هذا المنظور يتراءى لنا كذلك أن الصراع الذى خاضته إيزيس

بين المثل العليا والمبادئ الأخلاقية وبين الحياة بوسائلها الخاصة التي تجافى هذا المثل وهذه المبادئ، ليس في أصله البعيد، وحين ننظر إليه بصفة خاصة من خلال المحور الذي أدار حوله الحكيم سائر هذا اللون من المسرحيات، سوى الصراع بين الحقيقة والواقع. الحقيقة التي تقوم في ذاتها ولذاتها مستقلة ومنفصلة عن عالم التجربة الموضوعي والنفسي على السواء، والواقع الذي هو عيان وتجربة ورغبة وضرورة.

غير أننا حين نقرر أن هذه المسرحيات المختلفة تعبر آخر الأمر عن وجهة نظر واحدة تنظر إلى الحياة على أنها مجال لذلك الصراع الذي لا ينتهى بين الحقيقة والواقع، والذي ما يكاد ينتهى في شكل من الأشكال حتى يتحور ويبرز في شكل آخر، إنما نهدف إلى مجرد التصور العام للقضية الفكرية التي سيطرت على هذه المسرحيات حتى نستطيع في ضوءها فهم الضرورة التي أوجبتها أو الدافع الذي ابتعثها وجعل لها هذا الطغيان. وبغد ذلك نعود لنقرر أن التقاء هذه المسرحيات عند حقيقة واحدة لا يعنى مطلقاً أن الواحدة منها تكرار للآخرى، وحينئذ كان يغنينا الوقوف عند مسرحية واحدة لفهم الجوهر الدرامي فيها. فالواقع أن هذه المسرحيات ما زال تحمل طابع التنويع. وهو تنويع له دلالاته الحيوية، إذ أنه تأكيد لأن الحقيقة الواحدة تتمثل في الحياة في عدة وجوه. وفهم الحقيقة من وجوهها المختلفة أفضل من مجرد الوقوف عند وجه واحد. كذلك كان وجه الصراع بين الفرد والمجتمع مثلاً في الطبيب بطل مسرحية «رحلة إلى الغد». ولذلك يصح أن نذهب إلى أن تاريخ التفكير الدرامي — إذا تراءى لنا أن نؤرخ التفكير الدرامي — هو تاريخ المنظورات المختلفة في العصور المختلفة للحقيقة المشتركة المشخصة لجوهر الحياة، أعنى الصراع بين الحقيقة والواقع.

وليست هذه المنظورات المختلفة مجرد مسطحات تجول فيها العين

بمقدار ما هي أعماق ومستويات تنفذ إليها البصيرة . ومن غير شك كانت تلك المسرحيات التي عرضنا لها في بحثنا تعبيراً عن كل المستويات التي حظيت على مر العصور بالتفات الكتاب المسرحيين ، والتي حاول أدبنا المسرحي — رغم حدائثه — أن يستبصر بها ويستوعبها . وسيظل هذا النوع من الأدب المسرحي مرتبطاً في جوهره بالصراع بين الحقيقة والواقع ، لكنه لن يقف عند المنظورات التي سبق إليها الكتاب على مدى العصور ، بل سيتغير هذا المنظور دائماً كما كان يتغير من عصر إلى عصر ، ومن شعب إلى آخر .

ويمكننا أن نحدد الآن منظورات الصراع المختلفة كما تمثلت لنا في تلك المسرحيات ذوات الطابع الفكري على النحو التالي ، مراعين ما أمكن تطور هذه المنظورات :

- الإنسان ضد الآلهة .
- العاطفة ضد العقل .
- الفاني ضد الأبدى .
- المحدود ضد المطلق ..
- النقص ضد الكمال .
- الضرورة ضد المثال .

ورغم المحاولات الكثيرة النبيلة التي تجشم فيها الإنسان المشقات للعلو على ذاته والانتصار للشيء أو الأبدى أو المطلق أو الكامل أو المجرد فإن طبيعته التي تنتمي إلى هذه الحياة ، أي إلى الضروري والفاني والمحدود والناقص والمحسوس ، تنغلب آخر الأمر فتعود به إلى ذاته كياناً . يستطيع — إذا هو شاء — الانخراط في غمار الحياة . فإن لم يشأ الانخراط وقبول حقيقتها كان عليه أن يعثر لها فيفقدوها ويفقد ذاته في الوقت نفسه .

هكذا كان شأن «فاوست» وأهل الكهف وشهر يار وبجاليون ، بل
هكذا كان شأن الطبيب بطل رحلة الغد . كلهم فقدوا ذواتهم حين فقدوا
في نهاية الصراع ثقمتهم في الحقيقة الواقعة في الحياة كما يعيشها الناس وكما ألفوا
أن يعيشوها بفطرمهم وغرائزهم وعواطفهم .

ورغم أن هذه القضايا تبرز في المستوى الإنساني نستطيع أن نلنس
الأصداء التي تجاوبت بها في الأطر المختلفة التي أخرجها فيها كتابنا المسرحيون .
فن الممكن النظر إلى هذه المسرحيات في المستوى الإنساني العام حيث تضرب
المأساة بجذورها - وفي أى شكل من أشكالها - في أعماق النفس البشرية .
وكذلك من الممكن - دون أى تبجح - النظر إلى هذه المسرحيات في المستوى
الفردى الخاص بكل مؤلف على حدة ، وكذلك في المستوى القومى الذى
يخصنا من حيث إننا أبناء هذه البلاد ، وإلينا تتوجه هذه المسرحيات
أول ما تتوجه .

أما النظر إلى هذه المسرحيات في مستوى الأفراد أو مستوى مؤلفيها
بصفة خاصة فلم نهتم به فى بحثنا هذا ، لأننا لم نشأ أن ننظر إلى هذه
المسرحيات من حيث هى تجسيم لقضايا أصحابها بصفة خاصة ولنفسياتهم ،
فهذه الدراسة تحتاج قبل كل شىء إلى منهج آخر غير منهجنا ، وتفيد فيها
الدراسة النفسية التحليلية فائدة كبيرة . وفيما يختص بالأستاذ الحكيم نعتقد
أن القسم الخاص بتحليل شخصيته من خلال أعماله فى كتاب الدكتور
إسماعيل أدهم والدكتور إبراهيم ناجى قد وفى الغرض . ثم إن نتائج
هذه الدراسة لا تغير بحال من الأحوال من الدلالة الكرىة لهذه
المسرحيات فى مستواها الإنسانى ومستواها القومى على حد سواء . وبعد
هذا ينبغى أن نؤكد أن هذه الدلالات لا بد أن تكون متوازية ومتساوية
فى مستوياتها المختلفة .

وقد رأينا كيف أن أسطورة أوديب كانت وسيلة صالحة في يد الكاتب المعاصر لكي يجسم فيها تلك الدعوات الإصلاحية التي نادى بها أمثال الأفغانى ومحمد عبده ، تلك الدعوات التي لم تقتصر على إحياء الأصول الحقيقية للعقيدة ، بل امتدت إلى إحياء النفوس والعقول ، فكانت دينية واجتماعية وسياسية في وقت واحد . وكذلك كان أوديب با كثير الذى عانى الكثير وكافح وصمد إلى آخر لحظة رمزاً أو تجسماً للوطن العربى الذى ظل يكافح وسيظل يكافح إلى آخر لحظة . وقد كانت مأساة فلسطين ، فيما يحدثنا المؤلف ، هى الدافع الأول إلى الكتابة . وكانت مأساة أوديب بصفة خاصة هى المتنفس الذى وجد فيه با كثير مجالا للتعبير عن تلك المأساة ومأساة الوطن العربى بصفة عامة .

وكذلك نمسكنا النظر إلى فاوست أو « عبد الشيطان » فى هذا المستوى نفسه ، فنجد فى شخصية إبليس رمزاً للاحتلال الأجنبى الذى حاول أن يتخذ له أعوانا من أبناء البلاد أنفسهم ، وخلق طبقة من المتغطرسين المتكالبين على السلطان تتولى حكم البلاد ، على أن تقوم هذه الطبقة بإذلال الشعب وكبت حريته وإخماد جذوة الكفاح والتحرر فيه . وقد كان فاوست هو أكبر مثال يتخذ منه إبليس أو الاستعمار مخلب قتل فى صراعه ضد القوى الشعبية الناهضة . غير أن الشعب لم يستسلم ولم يسكت عن المطالبة بحقوقه . على أن المسرحية لم تنه هذا الصراع نهاية محقة حتى لا تأخذ طابع التبشير فتجعل للشعب النصر النهائى ؛ لأن الصراع كان ما يزال قائماً ، وإنما قام الرمز فى ختام المسرحية بإشاعة التفاؤل والأمل فى أن ينتصر الشعب يوماً ما ، وذلك عندما يتخلى إبليس عن أتباعه فتظهر سوءاتهم ويندحرون . يومها يتحقق للشعب الخلاص . وقد تحقق هذا الخلاص فى حياة الكاتب نفسه ، وبعد أن مضى على كتابة المسرحية ثلاثة وعشرون عاماً .

ونستطيع من تتبعنا للمسرحيات التي عرضنا لها أن نبصر من خلالها حقيقة موقفنا الفكري في القرن العشرين وتطور هذا الموقف مع تطور ظروفنا الخاصة والعامة . فقضايانا الفكرية المرتبطة بالإصلاح الديني والاجتماعي والسياسي لخلق مجتمع سليم ناضج يحسن فهم الحياة ودور الإنسان فيها وقيمة هذا الدور ، أو بعبارة مجملّة نقول إن القضايا الفكرية التي تمثل مبعث النهضة في حياتنا ، تلك النهضة التي برغت فوق أرضنا وفي نفوس أجدادنا ، هذه القضايا كانت بحكم ظروف حياتنا نفسها لها طابع محدود . كانت كل الجهود والإمكانات تستهلك في إثبات الوجود ، مجرد إثبات الوجود ، وكان قصارى المحاولة بناء كيان متماسك لشخصيتنا . ومن بهننا كانت طبيعة الصراع كذلك محدودة . ومن أجل ذلك كانت أغلب المسرحيات التي عرضنا لها بالدراسة تعكس في مستوياتها الاجتماعية أو الحضارية - مع شيء من التجاوز - صورة لجوانب الاهتمام المحلي ببناء هذه الشخصية من جهة، واختيار الوجهة التي تعيد هذه الشخصية وتعدّها للنهوض بدورها الحضاري من جهة أخرى. ومن خلال هذا الاختيار برزت المأساة، تحمل - كسكل مأساة - طابعها الإنساني ، لكنها في الوقت نفسه كانت تحمل طابعاً محلياً يصور من حياتنا مرحلة البعث والاختيار .

ولم نكد نفرغ من مرحلة « النهضة » ، ولم نكد نستكشف شخصيتنا ونعرف دورنا حتى تطور الموقف الفكري فانتقل بنا إلى أفق جديد أرحب وأهم ؛ فدورنا الحضاري في عالم القرن العشرين لا يمكن أن ينفصل عن الحركات الفكرية العالمية من حولنا . ومن هنا برز مجال جديد للاختيار وأرض فسيحة للصراع .

إن الحضارات المعاصرة حضارات يغلب عليها الطابع العلمي ، وحضاراتنا القديمة يغلب عليها الطابع التأملي ، وفي الحضارات العلمية ينظر إلى المجتمع نظرة تختلف عن النظر التأملي ، والمجتمع الغربي نفسه منشق إلى

معسكرين فكريين وسيناسيين مختلفين ، فجتمع له مكانة القدسية ، وتهمل فيه قيمة الفرد في ذاته ، وآخر لا يرقى إلى مكانة القدسية وإنما يمنح نفسه من الحقوق بمقدار ما يعترف للفرد المتميز من حقوق . وهذا الموقف الفكرى فى كلا المجتمعين إنما يمسك بزمامه الساسة أولا وأخيرا . والمعركة بين المعسكرين لم تنته ، ولا يدري أحد متى تنتهى .

غير أننا لا نستطيع الانتظار ، بل إننا قد صرنا بحيث نستطيع أن ندخل غمار هذه المعركة ، نمتحن فيها قوانا ، ونتيح الفرصة لإمكانياتنا الخبيثة أن تظهر . فأى المنهجين ترى نختار ؟ هذه هى المشكلة . وهى المشكلة التى تسلطت على ذهن كاتبنا فعالجها فى أكثر من مسرحية ، وكانت الوجهة التى ينتهى إليها هى الوجهة التى تقبلها الحياة من جهة ، ولا تجافى من جهة أخرى تفكيرنا الدينى السليم وطبيعتنا الشرقية بعامة ، كما تتفق ومعالن نهضتنا الحديثة ، وتميز بذلك دورنا الحضارى فى هذا العصر عن أى دور آخر قمنا به من قبل أو قام به غيرنا . وأعنى بهذه الوجهة وجهة التصالح بين التفكير العلبى والتفكير التأملى ، أو - لنقل فى بساطة - بين الحياة والفكر . أليست هى مأساتنا المميزة ، مأساة الواقع والحقيقة ؟

لا بد إذن أن نعترف بالواقع ، على ألا نفصله عن التأمل والتفكير ؛ فبالأمل والتفكير نستطيع أن نجعل هذا الواقع أكثر خصوبة وامتلأ . أو بعبارة مجملة نقول أكثر إنسانية . ومن ذا الذى يحرص على العنصر الإنسانى أكثر من الكاتب الفنان ؟

* * *

هذه هى الخطوط الفكرية العامة ، والتطور المنطقى لقضايانا بحثنا هذا . ونحن فى حرصنا على إبراز قيمة هذه المسرحيات فى مستواها الإنسانى العام وفى مستواها القومى المحلى لم نهمل دراسة المسرحيات ذاتها وتقديم كل تفصيلات هذه الدراسة بين يدي القارىء حتى تكون المقدمات مرشحة للنتائج . ونأمل - بعد - ألا تكون نتائجنا قد جاوزت الصواب .

المراجع

(١) المراجع العربية :

- الدكتور إسماعيل أدهم والدكتور إبراهيم ناجي : توفيق الحكيم ، دار
معد مصر سنة ١٩٤٥ :

- أندريه جيد : أوديب - تيسوس ، ترجمة الدكتور طه حسين - دار
الكتاب المصري سنة ١٩٤٦ .

- توفيق الحكيم : أوديب الملك .

- توفيق الحكيم : بجماليون .

- توفيق الحكيم : تحت شمس الفكر - مكتبة الآداب سنة ١٩٥٤ .

- توفيق الحكيم : رحلة إلى الغد - سلسلة الكتاب الفضي .

- توفيق الحكيم : أهل الكهف .

- توفيق الحكيم : التعادلة ، مكتبة الآداب سنة ١٩٥٥ .

- توفيق الحكيم : شهر زاد .

- توفيق الحكيم : ليزيس .

- جوته : فاوست ، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد ، ومقدمة

الدكتور طه حسين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر

سنة ١٩٣٦ .

- جورج ألبراستر : مسرح توفيق الحكيم ، الفلسفي ، ترجمة عبد الغفار

مكاوي ، مجلة الآداب عدد يولية سنة ١٩٥٧ .

- جون ديوى : تجديد في الفلسفة ، ترجمة أمين مرسي قنديل ، مكتبة الانجلو .

- دي بور (ج) : تاريخ الفلسفة في الإسلام ، ترجمة محمد عبد الهادي

أبوريدة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٨ .

- رينيه حبهني : المسألة بين القديم والحديث ؛ مجلة الآداب ، عدد

يناير ١٩٥٧ .

- زكريا إبراهيم : الجريمة والمجتمع ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٨ .

- طه حسين : على هامش السيرة - دار المعارف سنة ١٩٣٣ .
- طه حسين : من الأدب التمثيل اليوناني : سوفوكليس . دار المعارف .
- عباس محمود العقاد : إبليس ، كتاب اليوم ، مايو سنة ١٩٥٥ .
- عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي ، ط ٢ مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٥ .
- عبد القادر القبط : في الأدب المصري المعاصر مكتبة مصر سنة ١٩٥٥ .
- عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ط ٢ دار الفكر العربي سنة ١٩٥٧ .
- عزيز أباظة : شهر يار ..
- علي أحمد باكثير : مأساة أوديب .
- علي أحمد باكثير : أوزوريس .
- علي أحمد باكثير : سر شهر زاد
- فؤاد زكريا : مشكلة الحقيقة (رسالة مخطوطة)
- لويس عوض : بحماليون . جريدة الشعب العدد ٣١٢ في ١٣ إبريل سنة ١٩٥٧ .
- محمد الهوى : الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي ، مطبعة مخيمر سنة ١٩٥٧
- محمد عبده : رسالة التوحيد ط ٤ المنار سنة ١٩٣٠ .
- محمد عبده : الرد على رسالة الإسلام لهاوتو .
- محمد غلاب : الأدب الهليني ج ٣ غيسى البابي الحلبي سنة ١٩٣٣ .
- محمد فريد أبو حديد : عبد الشيطان ، دار المعارف سنة ١٩٤٥ .
- محمد مفيد الشوباشي : الفلسفة السياسية ، دار الكشف سنة ١٩٥٥ .
- محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار بيروت
- سنة ١٩٥٥
- مصطفى الخشاب : المذاهب السياسية ، دار الكشف سنة ١٩٥٥ .
- يحيى : توفيق الحكيم بين الحشية والرجاء - مجلة الحديث ، السنة الثامنة العدد الثاني (فبراير سنة ١٩٣٤) .

ب — المراجع الأفريقية :

- Alexander (S.) : Space, Time and Deity, Macmillan, London 1934.

-- Bentley (Eric) ; The Playwright as Thinker, Reynal and Hitchcock, New York 1946.

- Béraud (Jean) : Initiation à l'Art Dramatique; Variété, Montreal 1936.

- Bisson (Laurence) : A Short History of French Literature, Pelican Books 1943,

- Bowra (C. M.) : Sophoclean Tragedy, Oxford Univ. Press 1944.

- Bradley (F. H.) : Essays on Truth and Reality; Oxford Univ. Press 1914.

- De Burgh (W. P.) : The Legacy of the Ancient World; Pelican Books 1938.

- Clark (Barrett H.) : European Theories of Drama, Crown Publishers, New-York 1947.

- Clark (Barrett H.) : the Drama and Theatre; cf. the Enjoyment of the Arts, ed. by Max Schoen, Philos Libr., New-York 1944.

- Cleugh (M. F.) : Time and its Importance in Modern Thought, Methuen and Co., London 1937.

- Coggin (Philip A.) : Drama and Education. Thames and Hudson, London 1956.

- Colbournie (Maurice) : The real Bernard Shaw; J. M. Dent, London 1949.

Crane (R. S.) : The Language of Criticism and the Structure of Poetry; Univ. of Toronto Press 1953.

- Dewey (Joan) : Reconstruction in philosophy. cf. Man in Contemporary Society, Columbia Univ. Press 1955.

- Drew (E) Discovering Drama : W. W. Norton. New-York 1944.

- Egri (Lajos) : The Art of dramatic Writing ; its Basis in the creative interpretation of human motives; Isaac Pitman and Sons, London 1950.

- Ellis (Havelock) Christopher Marlowe, Mermaid series.

- Encyclopaedia Britannica , 14 th. ed., vol. 7.

- Ervin (St. John) : Bernard Shaw; his Life, Work and Friends; Constable, London 1956.

- Falk (Doris) : Eugene O'Neill and the tragic Tension; Rutgers Univ. Press 1958.

- Fergusson (Francis) : The Idea of a Theater; Doubledy Anchor Books 1953.

- Fromm (Eric) : Individual Fulfillment; cf. Man in Contemporary Society.

- Goethe : Faust; tr. by Albert G. Latham; Everyman's Library.

- Guerber (H. A.) : The Myths of Greece and Rome; George G. Harrab 1955.

- Jaspers (K.) : Le Sens de l'Histoire; Rev. Table Ronde Juin 1953.

- Joad (C.E.M.) : Shaw the Philosopher; cf. Shaw and Society, ed. by Joad; Odhams Press, London.

- Jones (H. A.) : The Foundations of a National Drama; Chapmas & Hull, London 1913.

Kitto (H. D.) : The Greek; Pelican Books 1951.

- Knox (Bernard) : Sophocle's Oedipus; ed. in « Tragic Themes in Western Literature » by Cleanth Brooks; Yale Univ Press 1955.

- Lamm (Martin) : Modern Drama; Basil Blackwell, Oxford 1952.

- Larroumet (G.) : Etudes d'Histoire de Critique Dramatique; 2 ième ed., Librairie Hachette, Paris 1899.

- Mac Carthy (Desmond) : Shaw; Macgibbon and Klee, London 1951.

- Meyerhoff (H.) : Time in Literature; Univ. of California Press 1954.

- Mueller (Gustave E.): Philosophy of Literature; Philos. Libr., New York 1948.

- Murray (Gilbert) : Stoic, Cristian and Humanist : George Allen and Unwin, London, 3 rd. impr., 1946.

- Nicoll (Allardyce) : The Theory of Drama, G. G. Harrap and Comp. 1931.

- Norton (Dan S.) and Rushton (Peters) : *A Glossary of Literary Terms*; Rinehart and Comp., New York 1954,

- O'Neill (E.) : *The Plays of Eugene O'Neill*, Random House, New York.

- Santayana (G.) : *Three Philosophical Poets*; Harvard Univ. Press, 8 th. impr, 1947.

- Wayper (C. L.) : *Political Thought*, English Univ. Press London 1954,

- Whalley (G.) : *Poetic Process*, R. and K. P., London 1953.

- Whitfield (G. J. Newbold) : *An Introduction to Drama*. Oxford Univ. Press, 1938.

Yelland (H. L.) and Others : *A Handbook of Literary Terms*; Angus and Robertson, London.

فهرس

صفحة

افتتاح ٥

الباب الأول

المسرح والفكر

الفصل الأول : الحقيقة الأدبية ١١

الحقيقة والواقع - ما الحقيقة الأدبية ؟ الحقيقة والإنسان -
الحقيقة والتجربة - الحقيقة بين الذاتية والموضوعية - العلاقة بين
الذات والموضوع - الحقيقة والفلسفة والأدب .

الفصل الثاني : المسرح والحقيقة ٢٧

نوعية الدراما - العمل المسرحي ليس نسخة من الحياة -
الدراما وجوهر الحياة - العلاقة بين الأدب المسرحي والمسرح -
تطور هذه العلاقة - عنصر الفكرة - قابلية الأدب المسرحي
للقراءة - الدراما والصراع - المسرحية الفكرية - الفكرة
الدرامية - امتزاج الفن والفكرة في المسرحية الفكرية

الفصل الثالث : المنهج الدرامي في التفكير والتعبير ٤٣

الدراما وتأخر ظهورها في أدبنا - أسباب هذا التأخر -
فرض جديد لتفسير هذه الظاهرة - الدراما ومنهج التفكير -
الظروف التي ساعدت على ظهور الدراما في أدبنا الحديث .

الباب الثاني

الإنسان والقدر .

الفصل الأول : أوديب قديما ٦١

تمهيد - أسطورة أوديب ومسرحية سوفوكليس - التفسير

صفحة

المختلفة للمسرحية ودلالاتها — فلسفة الحياة عند الإغريق أساس لفهم
الأسطورة — المعنى المأساوى فى « أوديب » سوفوكليس .

٦١ الفصل الثانى : أوديب حديثا

تمهيد — المحاولات الحديثة لصياغة المأساة — تحليل لمسرحية
أندرية جيد عن « أوديب » — التعديل والتحويل فى الأسطورة —
التفسير الجديد فى مسرحية توفيق الحكيم : (أ) الصراع بين الحقيقة
والواقع — (ب) تجريد القصة من المعتقدات الخرافية — صلة هذا
التفسير بأزممتنا الفكرية الحديثة — لماذا أعاد باكثير صياغة
المأساة ؟ — تحليل لمسرحيته — ماذا حققت ؟

الباب الثالث

الإنسان والشيطان

١٣٩ الفصل الأول : فاوست القديم

أسطورة فاوست — «سينريان الأنطاكي» عند كالديرون —
مأساة فاوست عند مارلو — عرض المسرحية — فلسفة المسرحية —
تفسيرها فى ضوء فلسفة عصر النهضة — فاوست عند جوته — البطل
الرومنتيكى — تحليل لشخصية فاوست عند جوته — دلالة الصور
القديمة المختلفة لهذه الشخصية .

١٧٥ الفصل الثانى : فاوست الحديث

تعدد الصور الحديثة لشخصية فاوست — جون لفينج، أفاوست
الحضارة الغربية : تحليل لمسرحية «أيام بلا نهاية» للكاتب الأمريكى
المعاصر يوجين أونيل — وجوه التشابه والاختلاف بينها وبين
الأسطورة — الحقيقة الشعورية أساس الفكرة فى هذه المسرحية —
أزمة هذا العصر — الخلاص .

« طوبوز » أفاوست المصرى — عرض لمسرحية عبد الشيطان

صفحة

للأستاذ محمد فريد أبي حديد — تحليل للمسرحية — أثر جوته في هذه المسرحية — النظر إلى صورة « طوبوز » في ضوء الصور السابقة لفافوست — مستويان من الصراع في مسرحية أبي حديد — الطابع المميز لفافوست المصري وصلته بظروفنا السياسية والاجتماعية .

الباب الرابع

التوتر بين الذات والموضوع

تمهيد عام ٢٢٣

الفصل الأول : الإنسان والزمان ٢٢٥

امتزاج الأسطورة والتاريخ والواقع عند الحكيم — عرض لمسرحية « أهل الكهف » — الأفكار المحورية في المسرحية — التفسير الوجداني الزمن — موضوعية الزمن — المأساة في « أهل الكهف » .

الفصل الثاني : الإنسان والمكان ٢٥٠

تداخل الزمان والمكان — « سر شهر زاد » عند باكتير — « شهر يار » عند الحكيم ومشكلة المكان — الديمومة — انقسام التوتر بين الذات والموضوع .

الفصل الثالث : بحاليون ، أو بين العبقريّة والفناء ٢٦٩

قصة الإنسان والآلهة — أسطورة بحاليون — مسرحية « بحاليون » لبزناردشو — تحليل المسرحية وتقاسيرها المختلفة — أوجه التشابه والاختلاف بين المسرحية والأسطورة — مشكلة إيزا (أو جالاتيا التمثال) — قضية الصراع بين العبقريّة والفناء — مسرحية « بحاليون » عند الحكيم — تحليل المسرحية في ضوء الأسطورة ومسرحية بزنارد شو السابقة — تلاقي الفكرة في مسرحيات الحكيم الثلاث السابقة

الباب الخامس

الإنسان والمجتمع

- الفصل الأول : الفرد والمجتمع ٣١١
- مغامرة الإنسان وصراعه في الحياة — النظرية العضوية القديمة في
علاقة الفرد بالمجتمع — في العصور الوسطى — النظرية الآلية
والمذهب الفردى — النظرية العضوية الحديثة توفيق بين مصالح الفرد
والجماعة — النظام الطبيعي والتوازن الأخلاقى عند آدم سميث —
الدولة هي الحقيقة الكبرى عند هيجل — جريمة الفرد أمام المجتمع —
دلالة الصراع المعاصر بين الفرد والمجتمع .
- الفصل الثانى : رحلة إلى الغد ٣٣٤
- عرض لمسرحية « رحلة إلى الغد » لتوفيق الحكيم — تحليل
المسرحية ؛ الإيقاع البنائى للمسرحية — الإيقاع الفكرى لها —
التقاء الإطارين — الفلسفة النهائية للمسرحية ودلالاتها من واقع حياتنا
- خاتمة البحث : تلخيص وخاتمة ٢٧٠
- المراجع ٣٨٣

كتب أخرى للمؤلف

- ١ - الأسس الجمالية في النقد العربي . (دار الفكر العربي)
- ٢ - الأدب وفنونه (. . .)
- ٣ - التفسير النفسي للأدب - نقد - تحت الطبع
- ٤ - الشعر العربي المعاصر (. . .)
- ٥ - الشعر القروي في السودان - نقد - تحت الطبع
- ٦ - القصص الشعبي في السودان (الهيئة العامة للكتاب)
- ٧ - المكونات الأولى للثقافة العربية - نقد - تحت الطبع
- ٨ - الشعر المعاصر في اليمن (معهد الدراسات العربية)
- ٩ - الشعر في إطار العصر الثوري (دار القلم - بيروت)
- ١٠ - الفن والإنسان (دار الفهم - بيروت)
- ١١ - عشرون يوماً في النوبة (دار التحرير)
- ١٢ - محاكمة رجل مجهول (مسرحية شعرية) - (الهيئة العامة للكتاب)
- ١٣ - نصوص قرآنية في النفس الإنسانية - نقد - تحت الطبع
- ١٤ - المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي - نقد - تحت الطبع
- ١٥ - في الأدب العامي - الرؤية والفن - نقد - تحت الطبع
- ١٦ - روح العصر (دار الرائد العربي)